ألف الكلام

رئيس التحرير

الأدب الجميل هو الأدب القادر على صياغة تفاصيل الحياة بمشاعر إنسانية، تستقي من الخيال مادتها، حتى الأدب الواقعي قد لا يُستثنى من ذلك؛ لأن الأديب يجتهد في ترتيب الواقع وإعادة صياغته، والمبدع الحق هو القادر على التصوير، مدركاً الفرق بين الواقعية والواقع.

ويشترك الأدب مع الفنون الأخرى في التعبير عن المشاعر الإنسانية وتجسيد حالاتها المختلفة.

والأدب فن الكلمة الملهمة، والسنما فن الصورة المعبرة والحركة المؤثرة، كلٌ منهما له تأثيره، فكيف إذا اجتمعا في عمل فني؟!

لقد وفرت السنما لكثير من الأعمال الأدبية نوعاً آخر من القراءة، حين عمد صُنَّاع الأفلام إلى اصطفاء أرواع الأدباء، ليصوغوا منها أفلاماً سنمائية، أخذت نصيباً وافراً من إعجاب المتلقين.

فالأدب إذن من الروافد المهمة التي ألهمت السنما، وفي الوقت نفسه أفادت منه؛ إذ اتسعت دائرة المتلقين، وأصبحت الأدوات الفنية التي يخاطب بها المخرج السنمائي حواس المخاطب أكثر تأثيراً في وجدانه من القراءة الصامتة للعمل.

ولن يجد المتلقي في العمل السنمائي قراءة جديدة للنص الأدبي، تؤثر في وجدانه، إلا إذا اكتملت عناصر الإبداع (المخرج الملهم، وكاتب السيناريو المتمكن، والأديب المبدع).

والمخرج الخبير، حينما يجد العمل الجيد، يستطيع أن يستنطقه، مستجلياً أبعاده الفكرية والجمالية، جاعلاً النص أكثر قدرة على تحريك المشاعر وخلق أجواء من المتعة والفائدة. وقد شهدت علاقة السنما بالأدب قراءات سنمائية سطحية لنصوص أدبية

عميقة؛ كان سببها إخفاق المخرج أو كاتب النص السنمائي (السيناريو).

وإذا ذكرت علاقة السنما بالأدب، فلابد أن يكون اسم نجيب محفوظ حاضراً؛ بوصفه أبرز الكتاب العرب المعاصرين الذين حولت أعمالهم إلى أفلام، كما أنه مارس كتابة النص السنمائي (السيناريو)؛ فكان له أثر كبير في التفات السنما المصرية إلى النصوص التي تشكلت في الحقل الأدبي.

وكان لتجربته في هذا المجال صدى واسع في الدراسات الدائرة حول علاقة الأدب بالسنما، وكذلك الدراسات التي تناولت تجربته الروائية، من ذلك - مثلاً- العدد الرابع من (دورية نجيب محفوظ)، الصادر في ديسمبر من عام ٢٠١١م، الذي جاء عن (نجيب محفوظ والسينما)، وكتاب سمير فريد (نجيب محفوظ والسينما)، وكتاب محمود قاسم (نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية)، وكتاب سامح فتحي (نجيب محفوظ بين الرواية والفيلم)، وكتاب جان ألكسان (الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة)، وكذلك (الرواية الأدبية في السينما المصرية) للباحثة درية عبدالحق شرف الدين، و(الخطاب السينمائي في أدب نجيب محفوظ) للباحث منصور العمري، و(الرمز في الأفلام السينمائية المأخوذة عن أعمال أدبية وتأثره بالمتغيرات السياسية والاجتماعية) للباحثة مها أنور المشري، وغيرها من الدراسات العديدة المنشورة، والرسائل والأطاريح التي أنجزها عدد من الباحثين في بعض الجامعات المصرية وغيرها.

و(ملف هذا العدد) إكمال لمسيرة (قوافل) في تناول صلة الأدب بالفنون الأخرى، أفاض فيه أدباؤنا القول عن:الاقتباس بين الأدب والسينما، والإبداع السردي بين الأدبي والفن السينمائي، والرواية والفيلم: رؤية تاريخية، والشيخ حسني بين الرواية والسينما.

ويظل أملنا في كل عدد أن تظل (قوافل) على عهد من شُغف بها؛ ملتقى للإبداع الحق، والفكر الناضج، مبتهجة بالمبدعين الموهوبين، وبالمخلصين من الكتبة والنقاد والمفكرين.

تلقي النص الأدبي بين القديم والحديث *

رفعة موافق الدوسري - السعودية

لم ترتبط نظرية التلقي الحديثة -كما نظّر لها رواد المدرسة الألمانية- بسياق صارم، كما كانت في التلقي القديم، بل اتسعت حتى أصبح التاريخ كله يتعلق بسياق التلقي، أي: أن التلقي أصبح مسؤولية المتلقي بالمقام الأول، فعلى مرجعيته الثقافية وتاريخه ينهض فعل التلقي بكامل عناصره. فأفق توقع المتلقي هو التاريخ الذي يتشكل عليه الأدب، وتبنى على ضوئه الثقافة، وهو العلاقة التي تربط النص وظواهره بالمتلقي. وعليه كيف أصبح التلقي الآن؟

يمكننا بدءاً أن نسم مبحث تلقي النص في النقد الحديث بتلقي الشكل والمضمون، في محاولة لعقد موازنة بين الأفق التخييلي لجمالية التلقي في المدرسة الألمانية، وبين أفق التوقع وتلقائية التلقي في ظلال تلقي اللفظ والمعنى عند القدماء، الذي تتحكم في اتجاهاته -كما أسلفنا- معايير الرواة وتقاليد المؤسسات الأدبية، فكيف ينهض فعل القراءة بالتلقي في المدرسة الألمانية؟ وما مناويل التلقي الجديدة؟ وكيف ساهمت في إعادة صناعة النصوص وخلق معاني جديدة؟

سأنطلق من مقولتَي (رولان بارت) و(أمبرتو إيكو)، اللذين ذكرا أن «المتلقي قد عانى كثيراً من الإهمال في كل النظريات، بدءاً من الكلاسيكية وفروع نظريات الانعكاس التي ركزت على المبدع، والأضواء التي أُلقيت من خارج الإبداع أو من داخله، كما ركّزت النظريات الشكلانية - وقبلها البنيوية - على النص وأعطته كل الاهتمام وظل القارئ منسيًّا في عملية الإبداع»[١]، وفي ضوء هذا ظهر -كما أسلفت - الاهتمام بالتلقي في النظريات الحديثة (تمثلها مدرسة كونستانس الألمانية المتأثرة بالفلسفة الظاهراتية) التي «أفسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل والصناعة، وإعادة اعتبار القارئ ضمن أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي»[٢].

وإذا قلنا بأن تقاليد أو معايير المؤسسات الأدبية كانت تتحكم بشكل مباشر في تلقي النصوص الأدبية في النقد القديم، فإن رواد المدرسة الألمانية قد وضعوا معياراً يوجه فعل التلقي ويتحكم به، أطلقوا عليه (أفق التوقع)، والأمر هنا لا يتعلق بسياق التلقي فحسب، بل يتعلق بتاريخ المتلقي، وثقافته ومرجعيته، وأصوله المعرفية والأدبية، وكل هذا يمكن أن يختزل فيما سمّاه رواد هذه المدرسة

بأفق التوقع «الذي يعتبر مصطلحا مركزيًّا عند أصحاب هذه المدرسة، والذي يعرّفه (آيزر) بأنه مجموع التوجهات التي يبديها النص إزاء قارئ معين في لحظة محددة، أي أن النص هو الذي يقترح قراءاته على المتلقي. في حين يرى (ياوس) أن الواقعي يمكن اعتباره أفقاً للتخييلي (المسافة الجمالية)، ومن هنا ينتهي إلى القول بأن قراءة النص هي في الأساس قراءة تناصية. وهذا يعني أن القارئ لا يواجه النص العيني معزولاً ووحيداً، بل يواجهه من خلال الأنظمة النصية المترسبة في لاوعيه ومن خلال ذكرياته القرائية»[٣]، فأصبح النص على هذا النحو «صعب المراس؛ لأنه قد غدا فضاءً يحفل بفجوات ومناطق صمت يجب على المتلقي أن يملأها»[٤].

إن فعل التلقي هنا يمثل «عملية ذات وجهين: أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له. فباستطاعة الجمهور أو المرسل إليه أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه، أو نقده، أو الإعجاب به، أو رفضه، أو الالتذاذ بشكله، أو تأويل مضمونه، أو تكرار تفسير له مسلم به، أو محاولة تفسير جديد له، كما يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديداً. والنتيجة تكون في إطار تضافر عنصرين: أفق الانتظار الذي يفترضه العمل، وأفق التجربة الذي يكمله المتلقي»[٥].

ويسهم (سارتر) في وصف العملية التراكمية التي تنشأ بين «إنتاج النص وتلقيه، أي: بين الكتابة والقراءة بأنها تضافر الجهود بين المؤلف والقارئ، الأمر الذي يجعل هذا الموضوع الملموس والمتخيل (الذي هو نتاج الذهن) ينجم، فلا وجود لفن إلا للغير وبه»[٦]. وهذا يعني أن نظرية التلقي هنا لا تحتفي بالقارئ على حساب المؤلف كما ورد عن (رولان بارت) ومقولته (موت المؤلف)، وإنما تنظر إلى تلقي النص باعتباره عملاً تأويليًّا «يبدأ منذ الشروع في القراءة، فالمعنى يُبنى فوراً، ثم يتغير كلما سافرنا طوال النص، ونحن لا نفك شفرة النص جملة جملة، وإنما نؤوّل الجمل حسب ما سبق من النص، وكذلك بحسب ما ننتظره منه لاحقا»[٧]، أي: أننا إزاء جدلية فلسفية، تنطلق بدءاً من عملية بنائية توليدية منتجة، خلقها أو صوّرها على صورتها النصية الأدبية المؤلف، وتنتهي إلى عملية تصويرية تفكيكية تأويلية، ينتقل القارئ بالنص من خلالها إلى نص آخر مواز للنص الرئيس، ينطلق منه، ويصبّ في أدبيته مازجاً أياها بنصوص أخرى: أدبية، وتاريخية، واجتماعية...

إذن نحن إزاء مجموعة من العلائق التي تنهض على التاريخ – أياً كان نوعه – وتقرأ النص الأدبي من وجهة نظر تناصيّة – سواء كان ذلك على مستوى المؤسسة الأدبية عند القدماء، أم على مستوى المعطيات التاريخية والأدبية وغيرها في ضوء المدرسة الألمانية – وهذا كله يلقي بظلاله على أدبية النص، وبنيته التركيبية؛ وعليه فإن مناويل التلقي في ضوء هذه المدرسة ستكون حول تلقّي الشكل، وتلقّي المضمون في ظل المساحة الجمالية، أو أفق التوقع كما نظّر لها رواد هذه المدرسة.

تشكّل أفق التوقع:

رأينا في الجزء الأول من هذه المقالة كيف يتشكَّل أفق التوقع في ضوء المؤسسة الأدبية التي تقرر معايير الأدب؟ وكيف تتحكم - بشكل كبير - في بنية النصوص وسيرورتها؟ وكيف آلت تلك الصرامة المنهجية ببعض النصوص إلى النفي دون أسباب موضوعية؟ وكيف تحكَّمت ثقافة النقاد وأهواؤهم بالبيئة الأدبية والنقدية والثقافية آنذاك؟

كل هذا - وإن لم يتعلق بشكل مباشر بأفق التوقع في صورته المحدثة - يمثل جانباً من سلطة أفق الانتظار أو التوقع في ميزان النص الناشئ، إذ إنّ النصوص الأدبية حين تتشكل في صورتها الأولى ما هي إلا خلاصة تاريخ المؤلف، صاغها في هيكل نصي، يأمل من خلاله أن يحظى نصه بمساحة جمالية تستوعب جمالية النص وأبعاده التاريخية، فيها يتجلى النص في إحدى صوره التي رسمها المؤلف. وفي الجهة المقابلة، حين تتغير «المعايير والأنماط التي يتجلى من خلال النص، يؤدي إلى توقعات القارئ وأفق انتظاره، وهو الذي ينتج مجموع القراءات ويعمل على ترسيمها. ومن هنا يتحدد شكل القراءة التي تتميز عن غيرها من القراءات؛ لأن لكل قراءة مقولاتها الخاصة، ونظامها المرجعي وشفرتها المميزة، ومن خلال ذلك تنبني الذات القارئة وتتمفصل داخل النص المقروء، وعبر مسار النص ينبني الموضوع التخييلي ويتشكل باستمرار تاركاً وراءه الأفكار المسبقة والمعاني الجاهزة والمواقف المكررة. فهذه الأنظمة النّصيّة المختلفة، التي تؤسس القراءات التّناصيّة هي التي تقوم ببناء أفق الانتظار، وفي هذه اللحظة يتدخل عنصر حاسم هو نسق المعاني، الذي يحدد بصفة نهائية القراءة، ويحسم القضية إلى حين»[٨]. أي: أنَّ نسق المعاني الذي تنطوي تحته جمالية النص الأدبي (في علاقته بأفق التوقع) يمثّل عند ياوس «المعيار الذي تقاس به جودة النص وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد ازدادت أهمية العمل"[٩].

فلو نظرنا - مثلاً - إلى نص بشار بن برد، الذي وصف فيه إحدى المعارك، حين قال:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه[١٠]

وبغض النظر عن الحالة الفيسيلوجية التي كان عليها الشاعر - لأن نظرية التلقي لا تنظر بصورة مباشرة إلى أحوال المتكلمين - فإن المساحة الجمالية لدى القارئ تحتم عليه النظر إلى النص باعتباره لوحة فنية جمالية، صوّر فيها المؤلف واقعة عسكرية بصورة فنية بديعة. وإذا ما رُبطت تلك الخصائص الفنية والصور البديعة بمضمون النص، فإنه يشكل صدمة للمتلقي الذي يظن أنه سيجد في وصف المعارك ألفاظاً خشنة حوشية، وصوراً سطحية جافة، تمثل واقع الحدث في أدق معانيه.

وبالنظر إلى النص نفسه في ضوء التلقي القديم فإن تلقي النص – كما أسلفنا - سيكون في إطار معايير معينة، مختلفة من ناقد إلى آخر، بحسب تمسّك الناقد واقتناعه بمعايير المؤسسة الأدبية، فقد يُتلقَّى هذا النص البديع الصادم بصورة سلبية، وإن تمثل الشاعر في النص معايير المؤسسة – كما سبق وأشرت في تلقي ابن الأعرابي لنص أبي تمام - وعلى النقيض تماماً قد يُتلقَّى ضمن معايير المؤسسة الأدبية، فيبحث الناقد في النص عمَّا تقرُّه التقاليد الأدبية الماثلة في النص، ومن ثَمَّ ينتقل بها النص إلى طور التلقي الإيجابي، ويكتسب بهذا الحكم شهرته وسيرورته.

وبهذا فإن تلقي النص الأدبي في النقد الحديث - وتحديداً في مدرسة الكونستانس الألمانية - لا يقف عند حدود الظاهرة النّصيّة والأدبية كما يظهر في النقد العربي القديم، بل يتجاوز الظواهر النصية والأدبية إلى الأنساق المختلفة في النصوص الحوامل (من جهة النص) وفي تاريخية المتلقي التي تنهض على ضوئها شفرة التلقي في علاقتها بالنسق في النص المُتلقَّى.

وعليه فإن المنوال الذي يختطه القارئ في تلقي النص الأدبي القديم مختلف عنه في أسلوب التلقي الحديث؛ وذلك بحسب سياقات التلقي التي تنشأ على ضوئها النصوص الأدبية، وتتشكل فيها ثقافة القارئ وأفق توقعه. ولئن كان من مهام المتلقي في النقد القديم تقويم النصوص الأدبية وفق أساليب النقد ومعايير الثقافة، فإن مهمة التلقي - في ضوء هذه المدرسة - ينصبّ حول الأنساق التي ينشئها المؤلف، ويبرع المتلقي في التقاطها معتمداً على أفق توقعه، وعلى المساحة التخييلية التي أسهم التاريخ - أياًّ كان نوعه - في صناعتها وتشكّلها.

الحواشي:

× نشر الجزء الأول من هذه المقالة في العدد الماضي.

(١) درويش، أحمد: النص والتلقي - حوار مع نقد الحداثة، ط١ (القاهرة: الدار المصرية، ٢٠١٥م)، ص٣٩ بتصرف.

(٢) موسى، بشرى: نظرية التلقي - أصول وتطبيقات، ط١ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م)، ص٣٣ بتصرف.

(٣) خمري، حسين: سرديات النقد - في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ط١ (الرباط: دار الأمان، ٢٠١١م)، ص١٢٤.

(٤) عفاني، فؤاد: نظرية التلقي - رحلة الهجرة، ط١ (دمشق: دار نينوى، ٢٠١١م)، ص٣٣ بتصرف.

(٥) ياوس، هانس روبيرت: جمالية التلقي - من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، ط١ (الرباط: دار الأمان، ٢٠١٦م)، ص١١٠.

(٦) رالو، إيليزابيت رافو: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الصادق قسومة، ط١ (تونس: دار سيناترا، ٢٠١٠م)، ص١٢٠.

(٧) السابق، ص٢٠٦.

(٨) سرديات النقد - في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ص١٢٥ بتصرف.

(٩) سمير، حميد: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ط١ (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م)، ص٣٢، نقلاً عن: . Pour une este tique de la re caption. p٥٣

(١٠) ابن برد، بشار: ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق السيد بدر الدين العلوي، ط١ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣م)، ص٤٦.

جماليات القصة القصيرة وضرورات التلقي والتأويل

شوقي بدر يوسف - مصر

"أعتقد أن تطور القصة مرتبط بتطور القارئ"
هـ. إ. بيتس

تلعب الحكاية وفنون القص في حياتنا دوراً مهماً في بلورة روح السرد والحكي، ومراوحة النفس في جبلَّتها الذاتية القائمة على خاصية التلقي والتأويل، وروح الثرثرة، وسرد ما يحلو لنا الحديث فيه من رؤى وحكايات وأفكار وقضايا وإشكاليات مستمدة جميعها من مجريات الواقع، وما وراءه من متخيَّل خاص يبحث في جماليات ما يروى لنا ومتعته، وما كانت الأجيال السابقة تسمعه من الرواة في محكيَّات (ألف ليلة وليلة)، و(ملاحم الزير سالم)، والقصص الشعبي، من (سيرة عنترة)، و(سيرة بني هلال)، و(كليلة ودمنة) وغيرها من الأعمال الحكائية التي كانت تجمع حولها المتلقين على اختلاف مشاربهم وطبائعهم.

ويختلف البناء الفني في القصة القصيرة بحسب رؤية الكاتب واستخدامه للتقنيات التي يراها صالحة لتحرير نصه القصصي، وربما يكون المضمون والرؤية المفترض تناولهما داخل النص لهما دور كبير في اختيار آليات الكتابة والتقنيات المناسبة لهذا النص.

والمتخيَّل الأدبي له طرحه الخاص في تحرير نص قصصي حكائي، حيث يستمد من الحدس الذاتي للكاتب رؤيته نحو محاولة فرض جماليات خاصة على النص، ربما تأتي عن طريق اللغة وشاعريتها، أو ربما تأتي عن طريق الحدث وحبكته، أو ربما تأتي عن طريق فرض شخصيات بعينها لها دور محوري في تحرير النص. فالقصة القصيرة اختراع إنساني قديم بدأت شفاهيةً حكائية، وانتهت إلى ما نحن فيه الآن من تجارب جمالية للقصة، ترتبط ارتباطاً كبيراً بحركة الحياة ومراحل تطورها. وهنا أستطيع أن أقول: إن تطور القصة القصيرة مرتبط بتطور القارئ وإقباله عليها.

وتنبع المزايا الجمالية للقصة من طبيعتها الخاصة المهيأة لرسم الواقع، بغناه، وتنوع مظاهره، إذ تنفذ قدرتها الوصفية إلى أعماق الإنسان، فتكشف عن همومه، وذوقه، وأفكاره، وتخرجها في صور حكائية مفعمة بالإيحاء والرمز والتأويل؛ لذا كان حضورها في حياتنا ضرورياً من أجل مراوحة المتعة واستنباط الفكر، ولا ينبغي - لالتماس الواقعية في القصة - أن يحجب الكاتب التجربة الفنية الجمالية بمؤشراتها المختلفة وإشارات تعالقها داخل نسيج النص، بل يجب تقديم الواقع في اختيار فني جمالي مبني على سرد هذا الواقع، وتبئير ملامحه وعلامات وجوده.

ولعل جماليات القصة القصيرة، كما حددها إدجار ألن بو في رؤيته الخاصة، تكمن في عدة نقاط، أبرزها وأهمها حساسية: البنية الفنية للنص القصصي في التقاط لحظة التعبير وتجسيد معطياتها ومحتويات أحداثها، ووحدة الموضوع وأثره الذي يكشف عنه في بداية النص عتبة (العنوان) الدالة على ما يحتويه هذا النص من إضاءات، ومعادل موضوعي كاشف عن الرؤية النصية للكاتب. ويعتبر (العنوان) هو الملمح الأول الجاذب لقراءة النص القصصي وتلقي ما يحتويه من أفكار ورؤى ومعطيات؛ لذا كان الاهتمام بجماليات

اختياره هو أول اهتمامات الكاتب، كذلك التجانس والتناغم الذي يحدثه تطابق الشكل مع المضمون عبر اختيار الآليات والتقنيات الملائمة المستخدمة في تحرير النص السردي ورؤية الكاتب المعّول عليها في مضمون إضاءة العمل، كذلك اللغة الفنية المستخدمة في تحريره، واختيار المفردات المناسبة لوقع الدلالة والتأويل، ومحاولة التأثير على ذائقة المتلقي من خلال حمولة النص المراوغة التي ترقى إلى أن تشمل ما يجري في الواقع، خاصةً ما يراه المتلقي مألوفاً لديه من أحوال وأحداث ومناخات مختلفة. وفي خطاب القصة القصيرة ثمة أبعاد تميّز محيط حضورها اللافت، وجوهر الرؤية الكامنة داخلها، وهي ترتبط في التقاط حدودها التعبيرية من خلال لحظة أو لقطة تتسم بارتياد آفاق التخييل والاعتماد على ما تحمله آليات التعبير، وتجسيد الواقع، وإعادة صياغته بطريقة فنية تبعث على الارتياح، ومتعة قبوله، بما يحمله النص القصصي من حيوات قائمة، نحياها ونعايشها في كل مكان ولحظة.

ومساحة القصة القصيرة في شكلها ربما تطرح تساؤلاً حول حدود اللحظة، وتبئير وجهة النظر الحاملة لزاوية حدود هذه اللحظة، الكامن فيها أحداث، وشخوص، ورؤى خاصة بالرغبة في الكتابة. وهي كما قررها إدجار ألن بو أيضاً في التأثير والتأثر، والتعالق البنائي، والدلالة النصية، ووظيفة القارئ، وإيقاع القصة. فكل قاص له أسلوبه وطريقته الفنية الخاصة في استخدام آليات الكتابة القصصية، هذا الأسلوب بالتأكيد يكون أحياناً ناتجاً عن مخزون ثقافي، وآلية خاصة في القراءة تجمع معها لغة مكتسبة من النسق الاستعاري المحفز لفعل القراءة العامة والخاصة.

والقصة – كنوع أدبي منفرد في خصائصه وتوجهه – استطاعت بما تمتلكه من مؤهلات بنائية حاضرة، أن تعبّر عن المرحلة أو اللحظة التي يعيشها الإنسان، وتساير حركة المجتمع وتغيراته، إذ تغيرت المسارات القصصية الفنية منذ العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين، وحاول التجريب تخطي كل ما هو سائد ونمطي، وما يقود إلى الاجترار والتكرار؛ لخلق هزة تؤدي إلى تغيير في شعور القارئ وفي ذائقته الثقافية "فحدث أن تغيرت (البداية والوسط والنهاية)، واتجهت القصة نحو متغيّر جمالي حداثي جديد، وأبعاد مراوغة أفادت المشهد، وطوَّرت من المنجز القصصي، ودفعت به إلى حداثة آنية، فلم تعد هناك ضرورة لتوفر القصة على الحدث النمطي الكلاسيكي المألوف، بل أصبحت القصة تفرض نفسها من خلال تجربة نفسية أو مجموعة من اللحظات المستثارة في ذهن الكاتب، أو حدث مشحون بتجربة حياتية ذاتية. وأصبحنا أمام كتابة تترك كل شيء للبحث والمعرفة وإعادة التأسيس، واقتربت لغة القصة من لغة الشعر ذات الإيحاءات العالية مستخدمةً في ذلك أسلوب تيار الوعي والشعور؛ لرسم الشخصية واستبطانها من الداخل، والتجريب في النمط الشكلي بدلاً من السرد التقليدي، وارتبك التسلسل الزمني للحدث، وتداخلت الأزمنة السردية في النص تداخلاً عجيباً، وفرضت هذه المتغيرات الجمالية حضورها، ووعيها الجديد على النتاج القصصي بتقنياته المستحدثة، وخصائصه النوعية، وأسسه الجمالية، وتغيرت الخريطة الحكائية على مدار سنين التأسيس والتجنيس، وأصبحت القصة القصيرة ذات أبعاد جمالية تجريبية متغيرة، وشكل جديد مراوغ يستفيد من كل الأشياء.

وفي تعريف محمود تيمور لفن القصة القصيرة يقول فيه: "إن القصة روح قبل أن تكون مظهراً، وفكرة قبل أن تكون حادثة. وأن روح القصة وفكرتها الصميمة يجب أن تكون قبساً من الإنسانية التي إليها مرد الفن الرفيع"؛ لذا كان هذا التعريف – رغم بساطته – يعبر عن ملمح جمالي خاص بفن القص من وجهة نظر رائد من رواد هذا الفن. وكما يقول فرانك أوكونور أحد منظري القصة القصيرة في كتابه (الصوت المنفرد): "تصبح القصة القصيرة والطويلة هي صوت العصر، والقادرة على التعبير عن الوعي الحاد بالتفرد الإنساني، حين تفجّر طاقات الموقف الواحد، بتسليط الضوء على نقطة التحول فيه، ويتاح لكاتبها أن يجمع الماضي والحاضر والمستقبل في بؤرة واحدة ماثلة، بحيث تظهر هذه الأزمنة وكأنها لحظات معاصرة"[1]. أو كما يقول عنها الدكتور شكري عياد في كتابه القصة القصيرة في مصر: "إن كاتب القصة القصيرة لا يطمع في تصوير الحياة كلها، بل عليه دائماً أن يختار نقطة ما يتناول فيها الحياة كلها من زاويتها"[2]. كما أوضح هنري جيمس أيضاً مفاهيمه الجمالية الخمسة عن القصة الناجحة، وهي: الإحساس، العاطفة، التطلع، الإناة، الفهم. نجد أيضاً أن يحيى حقي بمفاهيمه الخاصة الثلاثة التي تعكس الولع العربي بفن القص في بواكيره

وبدايات فجر القصة المصرية، وهي: الصدق، والإيجاز، وروح الشعر، وإيقاع النثر. وقد رأينا أن نختار من نصوص القصة المصرية والأجنبية ما يمثل هذه الملامح جميعها في تطورها الفني.

القصة كضرورة فنية:

والقصة في العالم كما هي في مصر، كما هي في كل مشاهد القصة في العالم العربي، لها علاماتها الخاصة وجماليات ورؤى تحريرها وكتابتها، ولولا أن لها ضرورة حياتية وثقافية بل وسياسية أيضاً؛ لما كتبها كاتبوها، ولما قرأها أحد، ولما عانى كتَّابها في سبيل التعبير عنها وعن أوجه الحياة المختلفة في منجزهم القصصي. إن ما يهم كاتب القصة القصيرة هو التأثير في القراء من خلال الحدث نفسه أكثر من أبطاله، أي بتفرد المغامرة أكثر من طبيعة المغامر، فقارئ القصة القصيرة، مثله في ذلك مثل من يسمعها، لا يريد كلاهما الوصف أو التعليق على ما يشعر به أو يفكر فيه البطل، إنهما يريدان إدراك ما حدث بشكل موجز"[٣]. وفي مقارنة بين كاتبين كبيرين لهما ثقل الكتابة في عالم القصة هما نجيب محفوظ وإرنست هيمنجواي: "قارن نجيب محفوظ نفسه بهيمنجواي، وقال: إنه قد عاش حياته، ونقل أدق تفاصيلها إلى قرائه.. فالخبرة التي ربما قد افتقدها هيمنجواي في بيئته المحيطة، سعى للحصول عليها عن طريق السفر إلى أية بقعة على وجه الأرض، لكي يعيشها، ويكتب عنها، أما أنا فالكتابة بالنسبة لي هي عذاب وتحطيم أعصاب، فوظيفتي الحكومية تستغرق الجزء الأكبر من اليوم.. أما بالليل فأمسك قلمي وأكتب لمدة ساعتين على أحسن تقدير، ولا يمكنني استغراق وقت أطول في الكتابة. الناس تسمّي ما أكتبه أدباً خالصاً، أمّا أنا فأسميه أدب موظفين"[٤]؛ لذا كانت تجربة نجيب محفوظ الإبداعية تجربة مليئة بالمعاناة والمكابدة، حتى استطاع من خلال إخلاصه للإبداع الروائي والقصصي أن يتبوأ هذه المكانة العالمية الكبيرة، على الرغم من أنه كان مكبلاً بقيود الوظيفة وتبعاتها الثقيلة من كافة الجوانب، وعلى الرغم من ذلك فإن جماليات الكتابة القصصية عند نجيب محفوظ كانت تتسم بالشفافية والحس العبثي الذي يطلق أسئلة الوجود، ويفتح الباب على مصراعيه؛ للبحث عن دروب الخلاص بوعي الباحث عن هذا الخلاص بكل قوة.

ففي مجموعة (دنيا الله) على سبيل المثال سوف نلتقي بنماذج حية من مآسي المجتمع في صورة نصية جمالية ابتدعها نجيب محفوظ، وأطلق لها العنان؛ لتطرح نفسها بنفسها من خلال رؤية واقعية، وأبعاد مأسوية تضمنتها نصوص المجموعة، قال عنها الناقد غالي شكري: "ولكننا سوف نلتقي أيضاً بمأساة المصير الإنساني الأشمل – بل نراهما وجهين مختلفين لمأساة واحدة – لذلك نجد مشكلات اجتماعية لقطاع بشري محدد، أو للمجتمع كله، لقد كانت هذه المشكلات تجعل من القصة (موضوعاً)، ومن ثم نجد أن المشكلات الصغيرة تتحول إلى قضايا فكرية كبرى، لن نجد في هذه المجموعة الجديدة ما كنا ندعوه فيما سبق بالدلالات الجزئية؛ لأن هذه الدلالات تتحول إلى (وجهة نظر) شاملة للحياة في جميع مستوياتها"[٥]، والدليل على ذلك ما نجده في نموذج حي، له جماليته الخاصة من نماذج القصة عند نجيب محفوظ، وهي قصة (زعبلاوي) وما يطرحه هذا النص من أبعاد فلسفية وصوفية وواقعية جعلت هذا النص في جماليات عرضه، وطرح أفكاره، يتلمّس البحث عن ضرورة حياتية، تكمن في طاقة النور التي يتلمس منها الإنسان الأمان في حياته، حيث نعيش كل آلام الضياع والتمزق مع بطل القصة الباحث عن هذا الزعبلاوي الرمز الحائر للوجود، نعيش مع هذا البطل الذي يمنحه الكاتب اسماً.. وتركه هكذا فاقداً كل شيء؛ مما أحاله إلى شهادة رامزة لعبثية المصير الإنساني، حينما يفقد الإنسان الشروط الأساسية للحياة، نعيش مع الشخص أزمته، وداءه الغريب الذي لا شفاء منه، وبحثه المشتت الضائع، عن الخلاص والحل لأزمته، في صورة البحث عن هذا الزعبلاوي، في حين يطل علينا زعبلاوي، طوال القصة، مجللاً بالضباب، مضمر الحس، يظل مفقوداً غريباً طوال رحلة البحث عنه، سائراً ومتنقلاً في دنياه الخاصة، ويتجاوز حدود التصوير الواقعي للشخصية؛ ليكتسب أبعاداً رمزية، تغني التجربة، وتمنحها جماليات خاصة بالتفسير والإيحاءات والدهشة والتأويل، وتبدأ الحكاية بماذا بعد؟ ويستمر البحث عن هذا البعد الغائب في الواقع والمتخيل، ويحضر زعبلاوي، ولكن الراوي كان في غيبوبته بعد أن سكر من خمر الحياة، ومرها، وحين أفاق كان زعبلاوي قد اختفى مرة أخرى إلى غير رجعة. ويستمر الراوي في البحث عن زعبلاوي،

ويستمر زعبلاوي في السير بلا توقف، وهكذا تسير الحياة، ويعود سؤال البداية؛ ليطرح نفسه مرة أخرى: وماذا بعد؟ حيث ينطلق الإنسان من دوامات الحلم إلى حدود الغيبوبة التي يصحو منها على فقدان الشيء الذي كان يبحث عنه، الذي كان أقرب إليه، وقاب قوسين من العثور عليه.

العالم والقصة القصيرة:

وفي مجال القص العالمي نجد تنوع أساليب الكتابة القصصية وتطور مشهدها من بيئة إلى أخرى، ومن كاتب إلى آخر، بحسب طبيعة الموضوعات والأساليب المتنوعة الحاضرة في نصوص القصة في بيئات العالم المختلفة، كما نجد أن جماليات النص القصصي يختلف باختلاف تلقيه وانتشاره والتوافق على حضوره من قِبَل القراء والنقاد وتاريخ الأدب.

فعندما ظهرت نصوص قصص (الديكاميرون) في أوائل عصر النهضة، في إيطاليا كضرورة فنية حياتيّة، لها جمالياتها الملحة في ذلك الوقت، على يد جيوفاني بوكاشيو، وجدت هذه النصوص صدى كبيراً لدى قرائها، وعلى الرغم من مضي فترة طويلة على كتابة هذه المتوالية القصصية القديمة فإنها ما زالت عملاً متجدداً خصباً يقبل عليه القراء، وليس أدل على غناها وانتمائها للثقافة الحديثة من تعدد الاتجاهات النقدية تجاه هذا العمل القصصي الرائد في الساحة العالمية، واقتراب موضوعاتها من موضوعات (ألف ليلة وليلة) بجماليات حكيها وغرابة مضامينها وقوة سبكها وكتابتها، ولعل سبب ذيوع شعبيتها هو كونها كنز من الحكايات المكتوبة بإتقان في تصويرها لمدى شاسع من الخبرة الإنسانية، ونموذجاً لم يسبق له مثيل في رواية الحكايات. كذلك نجد في ساحة القص العالمي أعمالاً قُدِّر لها أن تكون رائدة ومؤثرة، ولها جمالياتها الخاصة في المشهد السردي في العالم، من هذه الأعمال أعمال سرفانتيس في مجال الرواية، وحكايات كانتبري لجيفري شوسر، وقصص كثيرة كانت علامة في المشهد السردي العالمي نذكر منها في هذا السياق قصة (المعطف) لجوجول التي اعترف كتّاب روسيا بأنهم جميعاً قد نزلوا إبداعياً من معطف هذا الكاتب. ولو عدنا إلى نهاية قصة (المعطف) كمثال لجماليات تراث القصة القصيرة في تاريخها الحديث، لاصطدمنا حتماً بعنصر الحكاية، حيث أراد جوجول أن يؤكد الأهمية الخاصة للبنية الحكائية في قصته؛ لذا كان مشهد التعاطف بين أكاكي أكاكفيتش ومعطفه هو العنصر الباقي لحركة النص في خاتمته، ولا شك أن البحث عن الحقيقة في قصة المعطف — كما أوضحناها في زعبلاوي نجيب محفوظ - والتناقض الذي كانت ترزح تحته تركيبة واقع المجتمع الروسي آنذاك كان هو الرمز الذي حدا بشبح أكاكي أكاكفيتش أن يظهر في شوارع بطرسبورج في نهاية القصة؛ للبحث عن معطفه المفقود البالي. وقد أهَّلت هذه الخاتمة بعد ذلك إلى تناصات عدة عند العديد من الكتاب المعاصرين، أمثال: بورخيس، وماركيز، وكالفينو، وكافكا، وبوتزاتي، ونجيب محفوظ...وغيرهم من كتاب القصة في العالم، الذين عرفوا جيداً مدى فنيّة وجماليّة هذا النص في اختراع جوجول لقصة المعطف، حيث أهّلتهم هذه المعرفة إلى أن يستنبطوا ويستلهموا مواطن جمالية مشابهة في نصوصهم القصصية الحاملة في جيناتها نفس الأبعاد الإنسانية، التي اتسمت بها قصة (المعطف). إذ تعتبر قصة المعطف حالة إنسانية فرضت نفسها كنموذج يحتذى في عالم السرد. وهي على بساطتها إلاّ أن الأثر الذي تركته في محيط القص العالمي كان كبيراً ونافذاً، فهذا النسَّاخ الفقير أكاكي أكاكيفتش يحلم طويلاً بشراء (معطف)، وحين ينجح في ذلك بعد جهد جهيد، يُسرق منه المعطف، ولا يفيده لا رئيس الشرطة المرتشي، ولا أيُّ شخصية سلطوية أخرى يشكو إليها؛ فيعود إلى داره ويموت، ولا يبقى منه إلا شبح يبحث عن العدالة التي لم تعن بالنسبة له أكثر من المعطف المفقود. وربما كان هذا النص معبراً تماماً عن رؤية الكاتب الخاصة بمجتمعه وما يحدث فيه من مفارقات. ففي مجال الكتابة القصصية يكون الكاتب هو نفسه، ذاته، أسلوبه، حيث لا انفصال بين الأداة والتشكيل والموضوع، بين النظرة والمنظور، فهذا الفن هو قطعة واحدة متماسكة، يلخّص فيها الكاتب موضوعه، ويطرحه بأقصر مساحة، وبأقل زمن ممكن، وبأصغر انفعال، وبأزهد غاية. والقصة في حد ذاتها تمثل البعد الجمالي الإنساني للمفارقة الكامنة في هذه الحكاية، وفيها يتحدد المحتوى الشعوري لدى الشخصيات وتساؤلاتها الذهنية نحو المعنى، وتحرك الخطوات الكاشفة للحدث، وربما يتحدد ذلك من خلال الراوي/ الحاكي/ والسارد للنص، أو ربما عن طريق رؤى الكاتب نفسه وإحالاته الذاتية داخل النص، كما يعتمد استخدام اللغة الفنية الفاعلة والمؤثرة

في النص القصصي عاملاً مهما في تشكل البنية القصصية الجيدة وطرح جماليات في نسيج عرضها، مما يساهم في تدريب ذائقة المتلقي؛ للتعود على قبول النص والتجارب القصصية والإقبال عليها. وتُعد بلاغة المفارقة والبحث عن مفاتيح قراءاتها من الجوانب المهمة في طرح الملامح الجمالية في النص القصصي والاشتغال على هذا الجانب.

وفي قصة أخرى من نفس العالم السردي نجد قصة (الشقاء) لتشيكوف التي يفقد فيها سائق عربة عجوز ابنه، ويحاول هذا السائق أن يشكو همّه إلى زبائنه الأغنياء الذين ينقلهم بعربته، وهم مشغولون عنه بأحاديثهم الجانبية، ولما لم يمنحه أحد الوقت، ولا المشاركة الوجدانية المطلوبة، يذهب آخر الليل إلى الحضيرة؛ ليشكو إلى زميله في العمل، وهو حصانه العجوز مأساة الفقد، فقد ابنه، وفقد هذه المشاركة الإنسانية التي كان يرمي إليها لتخفف عنه مأساة حياته. من هنا نجد ثمة رؤية جمالية في هذا النص على الرغم من تناولها مأساة إنسان مأزوم بائس، إلا أن اللقطة التي منحها تشيكوف للنص القصصي طرحت به بُعداً إنسانياً جديداً، جعل مؤثراتها لدى القارئ عميقة ودائمة، ومن ثم فإن العلاقة القائمة بين القارئ والعمل القصصي الذي يقرؤه لا تختلف عن العلاقة المعرفية التي تتكوّن لحظة تعّرف الإنسان على شئ ما لا ينمحي من الذهن. وهذا ما جعل النص له شهرته وقراءاته الكثيرة، وتناوله من كافة وجوهه المعرفية والفنية والجمالية.

القصة المصرية وجماليات النص:

ولعل التساؤلات المطروحة حول جماليات القص الحديث في القصة المصرية كثيرة، ولنأخذ يوسف إدريس مثالاً على تلك الأسئلة. "إن في قصص يوسف إدريس ورواياته إجابات على كثير من أسئلة الفن القصصي اليوم حول الأسلوب والواقعية والشخصيات واللغة والأحداث المطروحة داخل النص وغيرها، مما استطاع يوسف إدريس وجيله أن يقدموه كتصور كافٍ عنها. ففي قصصه ورواياته منحى واقعي مغلّف دوماً بما هو حلمي شفاف، أي أن الواقعية عنده لا تستند في تصوير الواقع أو استلهام معطياته وفق معايير الخير والشر التقليدية، بل هو يعمد إلى اختيار حالات إنسانية ذات امتداد عميق في دلالتها ومغزاها، ثم يقدمها في إطار فني لا يتساهل مع الأدوات أو يتغافل عن دور الفن القصصي في إعلاء ما في الواقع، ورفعه إلى مستوى الموقف الإنساني أو الحالة البشرية. هو يقول عنها: "إن القصة القصيرة وسيلة من وسائل إيصال الحقائق، وهي وسيلة خالدة من وسائل المعرفة، والشيء الذي تعرفه من خلال القصة لا ينسى أبداً، إذ إنه نوع من المعرفة المؤصلة والموثقة، نوع من المعرفة النافذة المتصلة والمتشابكة بحقائق الكون، وخير الأمثلة نجدها في القرآن، فعندما أراد الله أن يعلّم النبي؛ ليقوم بتعليم البشرية قال سبحانه: "نحن نقص عليك أحسن القصص"، والكاتب لا بدّ أن يكون صاحب رؤية شاملة للكون، يقوم من خلالها بمهمة التعليم، وهذه الرؤية تتغير كل بضع سنين من حياته وتصبح أكثر عمقاً واتساعاً وإلماماً بحقائق هذا الوجود، وقد يصل الكاتب يوماً، إذا كان فناناً أصيلاً ومتطوراً إلى اكتشاف ما يضيفه إلى تفسير الوجود البشري"[٦]، على هذا النحو قدّم يوسف إدريس عالماً سردياً متكاملاً من القصة القصيرة والطويلة للحياة المصرية من خلال تحويل الواقع العادي إلى واقع محلّل بتشكيل خامة هذا الواقع، والربط بين عناصره المبعثرة على نحو يجعل النظرة إلى الواقع أبعد عن حالة الإدراك الفوري، خاصة فيما يعكسه من ارتباط نظرة الكاتب إلى مجتمعه بهموم وقضايا هذا المجتمع وعرض ذلك في بساطة، تخفي فهماً ووعياً عميقين لكل من الفرد والمجتمع.

عاصر يوسف إدريس وعايش فترة التحولات السياسية والوطنية والاجتماعية في مصر منذ الخمسينيات من القرن الماضي، وشاهد تبلور الطبقة الشعبية وبروزها عنصراً فعالاً مؤثراً في الحياة الاجتماعية والسياسية وعكست أعماله هذا التبلور. لقد قدم يوسف إدريس في قصصه القصيرة مفهوماً واضحاً للواقعية عنده منذ أول مجموعة نشرها وتابع تأكيد وتعميق هذا المفهوم، خلال مجموعاته التي توالت بعد ذلك[٧]، كذلك كان كتاب السرد القصصي من جيل الستينيات في تمردهم على الواقع ومحاولتهم بث رؤية جديدة في هذا العالم، فقد شهد هذا الجيل في العالم العربي من المحيط إلى الخليج قفزة كبيرة وتطوراً ملموساً في مجالات الأدب بصفة عامة والسرد بصفة خاصة، فقد تأثرت هذه الأجيال تأثراً كبيراً بحركة التطور والتجريب في مجال القص القصير، خاصة بعد أن حدثت نكسة يونيو ١٩٦٧م، الأمر الذي أدى إلى حركة تمرد طالت الأدب عامة

والجانب السردي على وجه الخصوص، فكان جيل الستينيات في كل من مصر والمغرب والجزائر وسوريا والعراق وغيرها من البلاد العربية الأخرى قد أفرز عدداً من كتاب السرد كانت بصماتهم على المنجز السردي في هذه الفترة قوياً وكبيراً، فقد ظهر في مصر كل من: بهاء طاهر، وعبد الحكيم قاسم ،ومحمد حافظ رجب، وضياء الشرقاوي، ويوسف القعيد، وإبراهيم أصلان... وغيرهم من كتاب هذا الجيل في مصر، كما ظهر في المغرب كل من: محمد زفزاف، ومحمد برادة، وإدريس الخوري، وإدريس الصغير، وعبدالجبار السحيمي، ومحمد زنيبر، ومحمد شكري، وخناثة بنونة، ومحمد إبراهيم بوعلو، ومحمد بيدي، والطاهر بن جلون، ومبارك ربيع، وأحمد بوزفور... وغيرهم من نخبة كتّاب القصة في المغرب. وظهر في سوريا كل من: زكريا تامر، وحيدر حيدر، ووليد إخلاصي، ووليد مدفعي، وغادة السمان، وكوليت خوري، وفاضل السباعي، ومظفر سلطان، وجورج سالم، وسعيد حورانية، وعادل أبو شنب، ونبيل سليمان... وغيرهم من كتّاب هذا الجيل. وفي العراق ظهر كل من: فؤاد التكرلي، وعبد الخالق الركابي، وأحمد خلف، وعبد الستار ناصر، وموسى كريدي، ولطفية الدليمي، وموفق خضر، وخضير عبد الأمير، ومحمد خضير، ومحمود عبد الوهاب، وغائب طعمة فرمان، ومهدى عيسى الصقر... وغيرهم كثيرون من كتّاب هذا الجيل، وفي الجزائر ظهر من جيل الستينيات كل من: أحمد رضا حوحو، وكاتب ياسين، وآسيا جبار، ومالك حداد، وواسيني الأعرج، ورشيد بوجدرة، والطاهر وطار، وعبدالحميد بن هدوقة... وغيرهم من كتّاب حلقة الستينيات.

لقد كانت بانوراما القصة القصيرة في مرحلة الستينيات في العالم العربى كبيرة ومشحونة بمراحل تمرد كبيرة، صاحبتها مؤثرات عدة دخلت على المشهد القصصي بتقنيات الكتابة واستشراف العديد من الموضوعات والمضامين والقضايا التي تناولتها القصة في منجزها، كما تأثر المشهد القصصي بما كان يحدث في العالم، واتسم المشهد بتطور الشكل القصصي وظهور التجريب في كافة أنواع القص السائد في هذه الفترة الزمنية التي اتسمت بفوران سياسي واقتصادي واجتماعي كبير، فدخلت السيريالية مجال القص الحديث، وتناول الكتّاب الواقع برؤى جديدة، اتسمت بالكافكويّة والتجريب في الشكل والواقعية الجديدة التي كانت تتداخل مع ما يمر بالإنسان العربي في ذلك الوقت. وعاش جيل الستينيات أزهى فترات حياته الإبداعية وأبهاها، ليس لخصوصية العطاء الأدبي الذي أنجزه هذه الجيل فحسب، ولكن لأنه خلال سنوات عطائه والسنوات التي تلت ذلك حقق قفزة نوعية تعبيرية، وضعته في الصفوف الأولى للحركة الأدبية في العالم كله، وتوج هذا العطاء بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل عام ١٩٨٨م، كرمز للكاتب العربي الذي حقق للإبداع الأدبي العالمي الكثير. وقد شاركت دوريات عدة كان لها ثقلها ووزنها الأدبي في ظهور هذه الأجيال، نذكر منها في مصر مجلات: الكاتب، والفكر المعاصر، والمجلة، والهلال، والثقافة.. ولا ننسى فضل صفحة (المساء الثقافية) التي كان يشرف عليها عبد الفتاح الجمل، كصفحة أدبية كان دور كبير في ظهور جيل الستينيات في مصر، كما ساهمت أيضاً مجلات: الأقلام، والطليعة الأدبية، وآفاق عربية في العراق، والموقف الأدبي، والأسبوع الأدبي، والمعرفة في سورية، والآداب، والطريق في لبنان، والعربي في الكويت... وغيرها من الدوريات والصحف السيّارة، التي كان لها بصمة كبيرة على الثقافة العربية والقصة القصيرة على وجه الخصوص بحيث لفتت الأنظار إلى هذا الفن الأدبي القصير، وضاعفت أعداد المتلقين والقراء له، وساهمت أيضاً في ظهور أجيال جديدة، ما زالت تسهم في بلورة هذا الفن، وتقديم كل جديد فيه من جماليات نصية ورؤى فكرية وقضايا ملحة. لقد كانت القصة القصيرة ضرورة فنية للقارئ في كل مكان من العالم، وتاريخها مليء بالأحداث والنصوص والكتّاب الذين لن ننساهم أبداً.

الحواشي:

(١) Frank O Connor The Lonely Voice.

(٢) عياد، شكري محمد: القصة القصيرة في مصر- دراسة في تأصيل أدبي (القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٨م)، ص٣٧.

(٣) إمبرت، إنريك أندرسون: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م)، ص٣١.

(٤) ميخائيل، منى: دراسات حول القصة القصيرة لكل من نجيب محفوظ ويوسف إدريس، ترجمة منى إبراهيم (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م)، ص٣٢.

(٥) شكري، غالى: لماذا عاد نجيب محفوظ للقصة القصيرة؟ (مقال)، مجلة الكاتب، القاهرة، العدد (٢٦)، مايو ١٩٦٣م، ص١٤٦.

(٦) يوسف إدريس والقصة القصيرة من خلال تجاربهم، مجلة فصول، القاهرة، العدد (٢)، المجلد (١)، يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٢م، ص٣٠٦.

(٧) الورقي، السعيد: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر (الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م).

وذكر القرماني في تاريخه عند الكلام على فتح القسطنطينية عام (٨٥٧هـ)، وأن السلطان محمدًا فاتحها حباه الله هذا الفتح؛ لكونه أعلم الملوك وأعدلهم وأحسنهم سيرة، وأخلصهم نية وطوية. حين قال: وضمَّن بعضهم هذا المعنى في تاريخ الفتح فقال:

رام أمر الفتح قومٌ أوَّلُون   حازه بالنصر قومٌ آخرون

حيث وقعت لفظة (آخرون) تاريخ فتح المدينة، وقيل في تاريخها أيضًا (بلدة طيبة).

وقد أخذ العرب اصطلاح الدلالة بالأحرف على الأعداد قديمًا عن السريان، فكانوا يعبِّرون عن الأعداد بالحروف، كالعبرانيين واليونان، والحروف عند السريانيين مرتَّبة ترتيب حروف (أبجد)، غير أن العرب زادوا عليها كلمتي (ثَخذٌ، وضَظُغٌ) وهي التي سمَّوها الروادف، وأعدادها من (٥٠٠ - ١٠٠٠)؛ لأن هذه الحروف الستَّة لا توجد في لغة السريان ولا في لغة العبرانيين، ولكن يوجد فيها ما يقابلها، وهي ستَّة أحرف فرعيّة نوَّعوا بها الأحرف الأصلية التي هي: الباء، والجيم، والدال، والكاف، والفاء، والثاء. وهي عند السريانيين إما جاسية جافية، تُلفظ كما تُلفظ في العربية، وتُعلَّم بنقطة فوقها، وعند العبرانيين نقطة في وسطها، وإذا كانت مخففة ليِّنة فإن الباء تُلفظ كالفاء الفارسيَّة، والجيم كالغين العربية، وتُلفظ الدالُ ذالًا، والكافُ خاءً، والفاءُ باءً فارسية، والثاءُ تاءً[٢].

أهم المعاجم والكتب التي أسهمت في هذا العلم:

أولاً - مفاتيح العلوم:

يذكر الخوارزمي تحت الفصل الخامس في وجوه الحسابات ما يأتي: «حساب الهند قوامه تسع صور، يكتفى بها في الدلالة على الأعداد إلى ما لا نهاية له، وأسماء مراتبها أربعة وهي: الآحاد، والعشرات، والمئون، والألوف.

فالواحد يقوم مقام العشرة، ومقام مئة، ومقام ألف، ومقام عشرة آلاف، ومئة ألف، وألف ألف، إلى ما لا نهاية له من العقود.

ويقوم الاثنان مقام العشرين، ومقام المئتين، ومقام الألفين، والعشرين ألفًا، والمئتي ألف، والألفي ألف، وكذلك سائر العقود على هذا القياس، أعني: الثلاثة مقام الثلاثين، والثلاثمئة، والثلاثة آلاف، والثلاثين ألفًا، والثلاثمئة ألف، والثلاثة آلاف ألف»[٣].

ويُعرف ذلك بمراتب الوضع وهذه صورتها:

- آحاد: (000000000).
- عشرات: (00 00 00 00 00 00 00 00 00).
- مئون: (000 000 000 000 000 000 000 000 000).
- ألوف: (0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000 0000).

«وهذه الدوائر الصغار تسمى: الأصفار، توضع لحفظ المراتب في المواضع التي ليس فيها أعداد، فإذا جاوزت الأعداد الألوف، صيرت مرتبة الألوف مرتبة الآحاد، ثم ما يليها مرتبة العشرات، ثم مرتبة المئين، ثم مرتبة الألوف الألوف، فإذا زادت صيرت مرتبة الألف ألف مرتبة الآحاد، على هذا القياس إلى ما لا نهاية له.

مثال ذلك: هذه الصور التسع إذا لم توجد على الانفراد، بل اعتبرت مراتبها على ما وضعت

عليه هذه الصورة: (١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩) كان ذلك تسعمئة ألف ألف، وثمانين ألف ألف، وسبعة آلاف ألف، وستمئة ألف، وأربعة وخمسين ألفًا وثلاثمئة وإحدى وعشرين؛ لأن الواحدة كان في المرتبة الأولى، فكان واحدًا، وصورة الاثنين كانت في المرتبة الثانية، فكانت عشرين، وصورة الثلاثة في المرتبة الثالثة، فكانت ثلاث مئة، وصورة الأربعة في المرتبة الرابعة، فكانت أربعة آلاف، وكذلك سائرها على هذا القياس»[٤].

ويزعمون أنها أسماء ملوك كانوا للعرب العاربة، وقيل غير ذلك. «وهو خلاف لا فائدة في إيراده؛ لأنه مما لا ثبت له من التاريخ ولا من أقوال المحققين»[٥]. وقد وضعت الحروف على نحو ما يستعمل المنجمون في جدول، ووضع عدد كل حرف منها بإزائه وهذا هو الجدول. فإذا ركّبْتَ منها اثنين أو ثلاثة، فإن سبيلك أن تقدم الأكثر وتؤخر الأقل، ومثال ذلك: (يب) اثنا عشر، وكذلك (قلج) مئة وثلاثة وعشرون. وقد يكتب بهذه الحروف كما يكتب حساب الهند، وهو أن تكتب بتسعة أحرف منها من الألف إلى الطاء، على النحو الآتي:

- آحاد: (ا) واحد، (ب) اثنان، (ج) ثلاثة، (د) أربعة، (هـ) خمسة، (و) ستة، (ز) سبعة، (ح) ثمانية، (ط) تسعة.
- عشرات: (ي) عشرة، (ك) عشرون، (ل) ثلاثون، (م) أربعون، (ن) خمسون، (س) ستون، (ع) سبعون، (ف) ثمانون، (ص) تسعون.
- مئوية: (ق) مئة، (ر) مئتان، (ش) ثلاثمئة، (ت) أربعمئة، (ث) خمسمئة، (خ) ستمئة، (ذ) سبعمئة، (ض) ثمانمئة، (ظ) تسعمئة، (غ) ألف.

وتوضع هذه العلامة في المواضع الخالية مكان الصفر في حساب الهند؛ كي يحفظ بها الترتيب فقط.

ثانيًا- معجم العين:

يذكر صاحب أول معجم في تاريخ التدوين المعجمي العربي بقوله: «الضاد مع الصاد معقوٌ، لم تدخلا معًا في كلمة من كلام العرب إلا في كلمة وُضعت مثالًا لبعض حساب الجُمَّل، وهي (صعفض) هكذا تأسيسُها، وبيانُ ذلك أنها تُفَسَّر في الحساب على أن الصَّادَ ستون، والعينَ سبعون، والفاءَ ثمانون، والضادَ تسعون، فلما قَبُحَتْ في اللفظ، حُوِّلت الضّاد إلى الصاد فقيل: صعفص»[٦]. وذكر المحقق في الحاشية على ما في الأصول المخطوطة للمعجم: «قال الخليل: الضاد والصاد لا يأتلفان في كلمة واحدة أصلية الحروف، ودليله أنهم وقعوا حروف الجُمَّل في العواشر فقالوا: الصَّاد ستون، والفاء ثمانون، والضَّاد تسعون، فهذا لفظ (صعفض)، فلمّا أرادوا أن يتكلموا بها جعلوا بدل الضَّاد صادًا؛ لأنهما لم يجريا على ألسنتهم في كلمة واحدة»[٧].

ثالثًا – معجم كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم:

يذكر التهانوي المصطلح في كتابه معرفًا إياه بقوله: «الجُمَّل الكبير: عبارة عن أعداد حروف بحساب (أبجد)، هكذا يفهم من بعض رسائل الجفر»[٨]. وفي الأقاليم السبعة لأحمد الرازي، ورد قوله: والمراد من الجُمَّل الصغير الحساب الأبجدي، والمراد من الجُمَّل الكبير هو: أن يكون للحروف اعتبارٌ ملفوظٌ؛ لأنه عبارة عن إسقاط الحرف الأول، وما بقي فيراعى في حسابها الجُمَّل الصغير، انتهى كلامه. وفي لطائف اللغات: حساب الجُمَّل له طريقان: صغير وكبير، فالمعروف والمتداول يقال له الصغير، وأما الكبير فيحسبونه بالبيِّنات. وفي المنتخب: هو حساب أبجد وورد أيضًا بالتخفيف كما هو مشهور[٩].

رابعًا – المحكم والمحيط الأعظم:

يذكر ابن سيدة تحت باب مقلوبة (ج م ل) قوله: «وحساب الجُمَّل: الحروف المقطّعة على أبي جاد، قال ابن دريد: لا أحسبه عربيًا. وقال بعضهم هو حساب الجُمَل بالتخفيف، ولست منه على ثقة، والجُمَّل: القَلْس، وهي حِبَال السفينة، وقد قُرِئ: ﴿حتى يلج الجُمَّل في سَمّ الخياط﴾[11]»[10].

التأريخ الشعري:

اختلف مؤرخو الأدب العربي في توقيت العصر الذي ابتُدع فيه (التأريخ بالشعر) اختلافًا كبيرًا، وقد ذكر الأمير حيدر الشهابي أن الشاعر الدمشقي عبدالرحمن النحلاوي المتوفى سنة (١٦٦٣هـ/١٧٤٩م) هو الذي اخترع فن التأريخ على حساب الجُمَّل[12]. ويُعدُّ التأريخ بحساب الجُمَّل من الطرق التي استخدمت في تاريخ النقوش الآثارية وبخاصة اللوحات التأسيسية، فبعد أن هجر العرب أنظمة الترقيم التي ورثوها عن الفينيقيين والآراميين، وعندما وجدوا أن المصريين يستعملون نظام الترقيم بالحروف القبطية بينما في الشام تُستعمل الحروف اليونانية، استخدموا طريقة التعبير عن الأرقام بالحروف الهجائية؛ لعدم وجود ما يرمزون به إلى الأعداد، وقد كانوا قبلها وبزمن يسير يُعبِّرون عن العدد بالكلمات فيقولون مثلًا: (ستمئة وخمسون دينارًا)، ثم عندما شعروا بالحاجة الملحّة إلى الحساب (لبعد العهد بخط المسند وحروفه وأرقامه الذي ساد في اليمن وغيرها، وانقطاع العلاقة بينهم وبين الأرقام السريانية) اقتبسوا فكرة حساب الجُمَّل عن البلاد التي فتحوها.

حساب الجُمَّل:

هو حساب قديم يُسمى (الترتيب الأبجدي)، وهو طريقة لتسجيل التواريخ باستخدام الحروف الأبجدية، فيُعطى كل حرف رقماً معينًا يدل عليه، وقد عُرف حساب الجُمَّل عند العرب واليهود قبل الإسلام، ووظّفه المسلمون في تثبيت التأريخ، وقد اطلع العرب على حساب الهنود، فأخذوا عنه نظام الترقيم على حساب الجُمَّل، حيث استعملوا نظامًا عدديًا مرتبطًا بالحروف الأبجدية العربية وأسموه بهذا الاسم، فوُضع لكل حرف أبجدي عدد يدل عليه. والعرب أخذوا طريقة الأرقام الهندية من غير أن يأخذوا عن الهنود شكل تلك الأرقام كما هي، وإنما تمثل أرقامًا على صورة الحروف الأبجدية. وليس من عيب في أن يأخذ العرب ذلك، إنما يدل ذلك على تفتُّحهم واستفادتهم من الحضارات القديمة، فلم يكن الأخذ حرفيًا؛ لأن صور الأرقام الهندية تختلف اختلافًا واضحًا عن أشكال الأرقام العربية، بل إن منشأ الأرقام العربية كان صور حروف الأبجدية العربية وليس الأشكال والرموز التي كان الهنود يستخدمونها[13]، ومن تشكيلة هذه الحروف ومجموعها يصلون إلى ما تعنيه من تأريخ مقصود، وبالعكس كانوا يستخدمون الأرقام للوصول إلى النصوص.

ولا يوجد تعريف دقيق أو محدد لمعنى تاريخ حساب الجُمَّل، فمنهم من عرَّفه بتعريف أكثر شمولًا وهو: الإتيان بكلام يتضمن ذكر حادثة. كما أن هناك مجموعة تعريفات وأسماء تؤدي الغرض المنشود، فبالإضافة إلى تسميته عند الأدباء والشعراء بـ(التأريخ الشعري)، فقد سُمِّي عند غيرهم بـ(التأريخ الحرفي)، فإذا رُكِّبت حروف الجُمَّل تركيبًا له معناه اللغوي إلى جانب دلالته التأريخية الحسابية، ودل على ابتداء زمن بطريق جُمَّل حروف معدودة، أو ما في معناها؛ سُمِّي

بالتأريخ الحرفي[١٤]؛ ولذلك استُخدمت الحروف العربية بكثرة في ضبط تواريخ الحوادث الشهيرة.

وقد اصطلح على تسمية الحساب بالجُمَّل؛ لأن محوره حروف الهجاء، وتُحتسب حروفه من الألف إلى الطاء للآحاد التسعة، ومن الياء إلى الصَّاد للعشرات، ومن القاف إلى الظَّاء المعجمة لآحاد المئات، وجعل حرف الغين المعجمة ألفًا، وتقوم هذه الطريقة على إعطاء كل حرف من حروف الهجاء قيمة عدديه موجبه ثابتة لا تتغير.

حروف حساب الجُمَّل:

حروف حساب الجُمَّل هي: (أبجد، هوّز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، ثخذ، ضظغ)، وهذا على ما يستعمله المنجمون والحُسَّاب، فأما على ما تعرفه العرب فهو: (أبوجاد، هوَّاز، حطي، كلمون، سعفص، قرشات)[١٥]. ولبيان قيمة هذه الأحرف من حيث القيمة العددية لكل حرف، فيمكن توضيحها حسب الجداول الآتية:

الحرف	العدد	الحرف	العدد	الحرف	العدد
أ	١	ي	١٠	ق	١٠٠
ب	٢	ك	٢٠	ر	٢٠٠
ج	٣	ل	٣٠	ش	٣٠٠
د	٤	م	٤٠	ت	٤٠٠
هـ	٥	ن	٥٠	ث	٥٠٠
و	٦	س	٦٠	خ	٦٠٠
ز	٧	ع	٧٠	ذ	٧٠٠
ح	٨	ف	٨٠	ض	٨٠٠
ط	٩	ص	٩٠	ظ	٩٠٠

الحرف	العدد
غ	١٠٠٠

ثم بعد ذلك يلجؤون إلى التركيب؛ للتعبير عن الأعداد من (٢٠٠٠) عن طريق القاعدة المرتكزة على حرف الـ(غ) الذي يساوي (١٠٠٠) على النحو الآتي:

الحرف	العدد	الحرف	العدد
بغ	٢٠٠٠	طغ	٩٠٠٠
جغ	٣٠٠٠	يغ	١٠,٠٠٠
دغ	٤٠٠٠	كغ	٢٠,٠٠٠

وكذلك الأعداد من (١٠٠,٠٠٠) كالآتي:

مقـال

التأريخ الشعري

الحرف	العدد	الحرف	العدد
قغ	١٠٠,٠٠٠	تغ	٤٠٠,٠٠٠
رغ	٢٠٠,٠٠٠	ظغ	٩٠٠,٠٠٠
شغ	٣٠٠,٠٠٠	غغ	١,٠٠٠,٠٠٠

وهكذا تتوالى الأرقام حسب أعدادها.

ظهور حساب الجُمَّل وشروط ضبطه:

استخدم المسلمون حساب الجُمَّل في تدوين الأرقام، وظهر هذا الفن في عهد قديم، فقد عرفته الأمم السابقة قبل الإسلام، وإن كان هناك اختلافٌ حول أول من عرفه من هذه الأمم، فالبعض يرى أن أول من عرفه من الشعوب هم الساميون: كالآراميين، والعبرانيين، والسريان. بينما يرى آخرون أن اليونانيين هم أول من عرف هذا النوع من الحساب، وهناك رأي ثالث، هو أن الرومان هم أول من استخدموا الحروف؛ للدلالة على الأرقام الحسابية، ورأي رابع يرى أن الفرس هم أول من عرف التأريخ بحساب الجُمَّل وعنهم أخذ الأتراك، وعن طريق الأتراك انتقل إلى مصر، ومنهم من ذكر أنه ظهر منذ القرن الأول الهجري.

وقد اشترط أصحاب هذا الفن عدة شروط؛ لضبطه وحسن وضعه حتى يتم الوصول إلى تأريخ صحيح، ومن ذلك:

١ – أن يتقدم على ألفاظه كلمة (أرّخ)، أو (أرّخوا)، أو (أرّخته)، أو (أرّخوه)، أو (أرّخت)، أو (أرّخه)، أو (مؤرّخًا).

٢ – أن يكون للفظ معنى متعلق بما قبله، ولا يكون مبهمًا، أو معقدًا، أو كلاماً بلا معنى، أو غير منسق الألفاظ.

٣ – ألَّا يكون التأريخ في بيتين بل في بيت واحد، ويستحسن أن يقع في عجز البيت، أو في قِسْمٍ من العجز.

٤ - استحسن الباحثون أن يدل حساب الجُمَّل على نكتة أدبية، أو فكاهة، أو حكمة، وأن يكون منسجم الألفاظ، مؤتلف المعنى، خاليًا من كل هجنة.

٥ – أن تحسب الحروف على صورتها دون مراعاة لفظها، فتُحسَب تاء التأنيث (ة) تاءً إذا كانت منقوطة، كما تحسب هاءً إذا كانت غير منقّطة.

٦ - وتُحسب الألف المقصورة في كلمة (فتى) ياءً، ويحسبون ألف الإطلاق ألفًا.

٧ - الهمزة المنفردة التي لا كرسي لها لا تحسب شيئًا.

٨ – يحسب الحرف المشدد حرفًا واحدًا.

وعلى الرغم من الشروط السالفة فقد يتصرَّف الشاعر في تقديم أو تأخير، أو زيادة بعد لفظة (التاريخ)؛ لئلا يستغلق على القارئ، كقول بعضهم:

(فتحنا العراقَ) وذا اللفظ من   رشـــــاقته جــــاء تاريخه(١٦)

فقدّم كلمات التاريخ وهي قول (فتحنا العراق) على ألفاظ البيت، ودلَّ على الألفاظ التي قصد

بها التأريخ بقوله (وذا اللفظ)[١٧].

طريقة حساب الجُمَّل:

تعتمد طريقة حساب الجُمَّل على ترتيب حروف الهجاء الأصلي لا الذي نستعمله اليوم، فما نستعمله اليوم ترتيب (ألفبائي). أما الترتيب القديم (وهو الترتيب الأبجدي)، فهو موافق لترتيب حروف اللغات السامية القديمة، كالفينيقية والعبرانية والسريانية. ولا تفيد حروف الهجاء في تلك اللغات تركيب الألفاظ فقط، بل تُتخذ أيضًا للأرقام الحسابية[١٨]، وقد استُعمل نظام الترقيم على حساب الجُمَّل، فإذا أرادوا - مثلاً- كتابة الرقم (١٢٤٠) كتبوا (مرغ)؛ لأن الميم أربعون، والراء مئتان، والغين ألف[١٩]، حيث يراعون عند تركيب الجمل أن يكون الحرف المعبِّر عن عدد أكبر هو المقدَّم ثم يليه العدد الأصغر وهكذا، فنجد:

- رب = ٢٠٢، فالراء (٢٠٠)، والباء (٢).
- ريح = ٢١٨، الراء (٢٠٠)، والياء (١٠)، والحاء (٨).
- شعب = ٣٧٢، الشين (٣٠٠)، والعين (٧٠)، والباء (٢).

وقد وظَّف المسلمون حساب الجُمَّل في تثبيت التاريخ، واستمر زمنًا طويلًا تستعمله العرب في علومهم وأعمالهم التجارية وجداولهم الفلكية وحساب أوزانهم، وكذلك في التأريخ للمعارك، والوفيات والأبنية وغيرها. فعلى سبيل المثال نرى ابن ريحان البيروني في كتابه (القانون المسعودي) يُكثر من استعمال طريقة حساب الجُمَّل.

ونشير هنا إلى أن الشعراء المسلمين الذين نظموا في التأريخ الشعري اعتمدوا التاريخ الهجري أساسًا لنظمهم، كما اعتمد الشعراء النصارى التاريخ الميلادي لهذا الغرض[٢٠].

نموذج لحساب الجُمَّل:

نذكر فيما يأتي أنموذجًا واحدًا عن فن التأريخ الشعري، أو ما يسمى بحساب الجُمَّل، ولعله يفي بالغرض. فقد نظم أحد الشعراء أبياتًا يؤرخ فيها عُرسًا جرى بحلب، فجعل مجموع الحروف المهملة في البيت الأخير توافق تاريخ العُرس، وهو عام ١١٣٠هـ، كما جعل الحروف المعجمة في البيت الأخير ذاته توافق التاريخ صراحة:

أيـهـا الـكـامـل يـا مـن أخْـبَرَتْ ... عن عُـــلاه فِئةٌ بعد فِئة
خُـــذْ تواريخًا ثلاثًا جُمعــت ... لكَ في مفـــرَدٍ بيتٍ مُنْبِئَة
بصريحٍ وحـــروفٍ أُعْجِمتْ ... وحـــروفٍ أُهملتْ مختبئة
عَمَّ حـــولٌ وسرورُ العُرس ... وهو ثلاثون وألفٌ ومئة[٢١]

خاتمة:

من خلال العرض السابق في دراسة التأريخ الشعري المعروف بحساب الجُمَّل، يدل المصطلح الذي ظهر مع بداية تدوين المعاجم العربية على قدمه، وكذلك على التطور الدلالي لاستخدامه،

وهذا التطور متعارف عليه في لغات العالم كلها، فقد ذكره الخليل دون الإشارة إلى العلم الذي يرتبط به، ثم رأينا الخوارزمي يعدد المجالات التي يستخدم فيها، وكان قد خصَّه بالسحر، وهو الذي لا يعدّه العلماء المحققين علمًا، وقد لاموا الخوارزمي على إدراجه لمصطلحات السحر ضمن صفحات كتابه، إذ إنه قائم على التخييل، ولا مكان للتخييل في ساحة العلم.

أما التهانوي فقد جعله في حقل علم الجفر، وهو: العلم الذي يبحث فيه عن الحروف من حيث هي بناء مستقل بالدلالة، ويسمى بعلم الحروف وبعلم التكسير. وهكذا يبدو لنا أن المصطلح لم يكن محصورًا بعلم محدد، فقد تطورت دلالته بحسب الحقل العلمي الذي يستخدم فيه. كما أنه استخدم كشفرة في العصر العثماني، حيث كان يُكتب بيت من الشعر قائمًا على حساب الجُمَّل، فالبيت الشعري يمثل تأريخًا للحدث الذي تم، مثل: بناء مسجد أو غيره، وبهذا يكون قد دخل حقلاً علميًا آخر هو علم البديع، ويرى أحد الباحثين أن أول من أدخله في هذا المجال هو: الشيخ عبدالغني النابلسي، فتوهم بعض الدارسين أنه مخترعه، على الرغم من أنه أقرَّ في بديعيَّته (نفحات الأزهار) بأن هذا الفن اخترعه بعض المتأخرين، ومما قاله النابلسي: «وقد أدرجته في فنون البديع لعلوِّ مراتبه، وسمو مناقبه، ولطافة مسلكه، وطلوع شمس البلاغة في أوج فلكه»[٢٢].

وقد خلُص البحث في حقيقته إلى أن ضبط تاريخ واقعة بأحرف تتألف منها كلمة أو جملة أو شطر يكون مجموع جُمَّلها يساوي التاريخ الذي جرت فيه الواقعة، ويأتي بها الشاعر بعد لفظ (تاريخ) أو ما يشتق منها، ولم يُعرف المصطلح في العصور الجاهلية بل كان ظهوره في العصور المتأخرة.

الحواشي:

(١) أمين، بكري شيخ: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ط٤ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٦م)، ص١٦٨.

(٢) الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب، ط١ (القاهرة: مكتبة الإيمان، ١٩٩٧م)، ٢/ ٣٣٩-٣٤١.

(٣) الخوارزمي، محمد بن أحمد: مفاتيح العلوم، ط٢ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)، ص٢١٨.

(٤) السابق، ص٢١٩.

(٥) تاريخ آداب العرب، ص٣٤١.

(٦) الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق عبدالحميد هنداوي، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ١/ ٤٣-٤٤.

(٧) السابق، ١/ ٤٤.

(٨) التهانوي، محمد بن علي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحروج، ط١ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦م)، ١/ ٥٨٢.

(٩) السابق، الصفحة نفسها.

(١٠) سورة الأعراف، الآية (٤٠).

(١١) ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل: المحكم والمحيط الأعظم، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م)، ٧/ ٤٥١-٤٥٢.

(١٢) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص١٦٧.

(١٣) مطلوب، أحمد: الأرقام العربية، ط٢ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص١٤.

(١٤) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص١٦٧.

(١٥) مفاتيح العلوم، ص٢١٩.

(١٦) العبارة تعادل تاريخ ٧٤١هـ.

(١٧) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص١٧٠-١٧١ (بتصرُّف).

(١٨) السابق، ص١٦٩.

(١٩) الأرقام العربية، ص١٠.

(٢٠) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص١٧١.

(٢١) السابق، ص١٧٢.

(٢٢) نفسه، ص١٦٨.

النقد الثقافي العربي: إحالات واجتهادات

أ.د.عبد القادر سلامي- الجزائر

تقديم:

أخشى أن أكون في تقديمي لهذا البحث مؤاخذاً بمثل ما أخذته على المشتغلين في حقل الدراسات اللسانية والنقدية من الاختلاط والتراكم وغياب النّسق، ومن ثَمَّ فإنَّ مشاركتي هذه دليل ذاتيٌّ على الموضوع الذي تتصدّى له، ولا ضَيْر؛ لأنّ مطلق التصريح بهذا الوعي الذاتي خطوة نحو تجاوز هذا الوضع.

النقد الثقافي، مفهوم أوّلي:

إذا ما شُغلنا بالبحث عن مفهوم (النقد الثقافي) في المعاجم الغربية والعربية وجدنا إجحافاً كبيراً في تحديد مصطلح خاصٍّ به، وبخاصة في المعجم المختص بالجانب الثقافي من النقد (معجم النظرية الثقافية) الصادر ١٩٩٦م. كما نجد أن (ليتْش) نفسه، الذي ألف فيه كتاباً عام ١٩٩٢م، لم يوله اهتماماً في المدخل الموسَّع الذي كتبه بعنوان (الدراسات الثقافية) ضمن المجلد الذي أصدرته جامعة جونز هوبكنز للنظرية والنقد الأدبي عام ١٩٩٤م(1).

فـ(النقد الثقافي) مصطلح غربي حديث جداً أو ما بعد حديث، إذ لا يمكن له أن يأتي إلا في مناخ ما يسمى بـ(ما بعد الحداثة)، فهو مصطلح يثير القلق لدى دارسي الأدب ونقاده؛ ولعل هذا هو السبب المباشر الذي جعلنا نبحث فيه، ونترصد لأهم الدراسات التي اهتمت به، وأقيمت حوله، إذ لم يقدّر له الذّيوع أخيراً إلاّ بمقدم المتغيّرات والعوامل التي أدّت إلى العولمة، وما بعد الحداثة، فلا يعدُّ نتيجة لهما بقدر ما هو شريك ينبعُ من المصادر نفسها، ينتسبُ إلى ذات المناخ. وهو ليس منهجاً بين مناهج أخرى، أو مذهباً أو نظريةً، كما أنّه ليس فرعاً أو مجالاً متخصِّصاً من بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفّرُ على درس كلّ ما تنتجه الثقافة من نصوص، سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النصّ هنا كلّ ممارسة (قولاً أو فعلاً) تولِّدُ معنى أو دلالة. فالجديد في النقد الثقافي هو رفع الحواجز بين التخصّصات أو المستويات في الممارسات الإنسانية؛ لأنّها تنتمي جميعاً إلى الثقافة التي هي مجمل صنيع الإنسان في البيئة الطبيعية، ومن ثمّ يُمضِي النّقد الثقافي

التفرقة التقليدية المألوفة بين القاعدة (البناء التحتي(والبناء الفوقي، وكذلك التمييز بين الواقعي والإيديولوجي، أو بين المادي والروحي. فالثقافة اسمٌ جمع يصدُق على أمور متباينة تضمّها تسمية واحدة[٢].

وهو ما حدا بالباحثَيْن (الرويلي، والبازعي) إلى الكشف عن أنّ الدرس الثقافي نفسه كشف زيف الفرضيات المسبقة، وهشاشة أسسها، ومسلماتها غير المنقودة؛ مما جعلنا أشد وعياً بدور الثقافة بوصفها نظاماً دلالياً في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التي تتشكل بها عواطفنا وأحاسيسنا[٣].

فالثقافة مفهوم واسع النطاق في دلالته، فهي في عرف الأنثروبولوجيين، وبصفة خاصة إدوارد تيلور: «الكلّ المركّب الذي يشتمل على المعرفة، والعقيدة، والفن، والأخلاق، والقانون، والتقاليد، وأيّ نوع آخر من القدرات، والعادات التي اكتسبها المرء بوصفه عضواً في المجتمع»[٤]، وهي بذلك «تشمل العلوم والمعارف والفنون التي يُطلب الحذق فيها»[٥]، غير مقتصرة في ذلك على دلالتها التي تحظى بالشهرة والذيوع بوصفها الاستنارة العقلية وسعة الاطلاع، وتذوّق الفنون على النّحو الذي ترعاه به وزارة الثقافة ومؤسّساتها...، بل تتجاوزها إلى التعبير عن القضايا العامّة[٦].

إن النقد الثقافي – كما يوحي اسمه – نشاط فكري، يتّخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها، وبهذا المعنى يمكن القول: إنّ النقد الثقافي نقد عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية قديماً وحديثاً، غير أنّ الثقافة الغربية حالياً تحتكره، وتشكل المرجعية الرئيسة للتعرف على سماته ومراحل تطوره. وحين تطور ذلك النقد في الثقافة الغربية فإنه لم يتطور كمنهج في البحث أو يتبلور على شكل تيار ذي سمات واضحة، وإنما ظل نشاطاً عائماً، تدخل تحت مظلته ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريات.

والإشارة المبكرة والمهمة إلى النقد الثقافي ترد في مقالة شهيرة للمفكر الألماني اليهودي (تيودور أدورنو) تعود إلى ١٩٤٩م؛ عنوانها (النقد الثقافي والمجتمع)، وفي المقالة هجوم على ذلك اللون من النشاط الذي يربطه الكاتب بالثقافة الأوروبية عند نهاية القرن ١٩، بوصفه نقداً بورجوازياً، يمثل مسلّمات الثقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد، وما فيها من نزوع سلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية. وهجوم أدورنو – وقد شاركه فيه عدد من المفكرين والنقاد ذوي الانتماء اليهودي – كان في المقام الأول على الثقافة الغربية في ألمانيا بوجه خاص بوصفها متسامحة مع النزوع التآمري[٧] ضد الأقليات وذوي الاتجاهات المختلفة من جماعات وأفراد، مشيراً في مفتتح مقالته إلى توجه النقد الثقافي إلى نقد الحضارة الغربية، مؤكداً تناقض هذا النقد؛ لأن الناقد جزء مما ينتقد: «إنه يتحدث كما لو كان ينتمي إلى طبيعة لم يصبها الدنس، أو إلى مرحلة تاريخية أرقى مع أنه ينتمي إلى الجوهر الذي يتخيل نفسه متجاوزاً له»[٨].

ثم ينتقل أدورنو إلى مشكلة أخرى، وهي إشاعة مفهوم مزيف للحرية، والتعامل مع الثقافة كما لو كانت مجموعة من السلع والقيم التجارية. وفي الأخير يوضح موقفه الشامل من الثقافة الغربية، كونه ينطق من زاوية متحيزة إزاء تلك الثقافة بوصفه يهودياً موردِاً عبارته الشهيرة بخصوص علاقة اليهود بالنازية لا سيما بالمحرقة (الهولوكست) حيث يقول: «يجد النقد الثقافي نفسه

في مواجهة المرحلة الأخيرة من جدلية الثقافة والبربرية، إن كتابة الشعر بعد (أوشفتز) إحدى معسكرات اعتقال اليهود وإعدامهم في ألمانيا النازية عمل بربري». كما نجد يورغن هابرماس في كتابه الموسوم بـ(المحافظون الجدد) يوافق رأي أدورنو حول النقد الثقافي، إذ لم يعنَ بتعريف المفهوم، واكتفى بدلالة شائعة كتلك التي تضمنتها مقالة أدورنو. أما الأمريكي هيدن وايت فجاءت دراسته منصبّة حول موضوع النقد الثقافي بعنوان (بلاغيات الخطاب) سنة ١٩٧٨م، مشيراً إلى أن الخطابات الموظّفة في العلوم الإنسانية تقوم على بلاغيات لا تختلف كثيراً عما يعتمد عليه الأدب، مشيراً إلى أن النقد الثقافي في بريطانيا يعود إلى القرن الثامن عشر، حيث تطور مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ليتصل بالنشاط الاستعماري للإمبراطورية البريطانية قائلاً: «لقد ادَّعى (النقد الثقافي) لنفسه مسؤولية تشكيل ثقافة قومية عامة على نحو شكل نقطة إحالة مرجعية للتنافس الاستعماري حوالي ١٩٠٠م وما بعدها»، مؤكداً أنّ النّقد الثقافي اكتسب رؤية جماعية تناهض التنظير، وتتحيز ضد المثقفين إلى أن تحولت هذه السمات إلى مقاربات إمبيريقية مادية، وتناغم اجتماعي كاد يتحول إلى نوع من الإقليمية، وهذا ما صرح به عدد من النقاد والكتّاب البريطانيين المعروفين، مثل: فريجينيا، وولف، ولورنس، و ت. س. إليوت. وأما الأمريكي (ليتّش) فنجده يتّهم المدرستين الشكلانية والأرسطية بإعاقتهما النقد الثقافي، وبخاصة في الثلاثينيات والستينيات من القرن العشرين، وذلك بحرصهما على قراءة النص من الداخل، والتقيد بحدوده الشكلية، أي: عدم الدخول في أيّ مشاكل تتصل بالثقافة من خارج النص عموماً، موضحاً بأن الإعاقة لم تأت من دراسة الأدب عموماً، وإنما في تقييدها للنقد الأدبي، بحيث لا يخرج عن أطر الأدب، وذلك ماجاءت مرحلة ما بعد البنيوية لتنقضه[٩].

أما عن العلاقة التي تربط النقد الأدبي والثقافي، فيشيرُ ليتش إلى أن «النقدين مختلفان، ولكنهما يشتركان في بعض الاتهامات، فهناك من يريد الجمع بين النقد الثقافي والأدب، في حين نجد البعض الآخر خاصة المهتمين بالدراسات الثقافية في الجامعات منهم يصرّون على الفصل بينهما، غير أننا نجد ليتش لا يتفق مع القائلين بالفصل قائلاً: «لا أعتقد أن للدراسات الثقافية أولوية على الدراسات الأدبية»، ونجد برأيه أن هذا الاعتقاد مستوعباً لمتغيرات ما بعد البنيوية برفضها للعقلانية التنويرية[١٠].

ويخلص الرويلي والبازعي إلى أننا إذا فهمنا النقد الثقافي بمعناه العام وليس بمعنى ما بعد البنيوية الذي يقترحه ليتش، ورأينا الثقافة بوصفها مرادفة للحضارة كما يفعل بعض النقاد العرب؛ فإنه يمكن الحديث عن كثير من النقد الذي قدّمه الكُتّاب العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر ثقافياً، أي بوصفه استكشافاً للثقافة وتقويماً لها[١١]. ويصدق ذلك على ما كُتب في مجالات التاريخ والنقد الأدبي والاجتماع والسياسة... وغيرها ممّا يتماس مع الثقافة، ويشكل نقداً لها، فما كتبه طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) أو في (مستقبل الثقافة في مصر) هو نقد ثقافي مثلاً، وكذلك كثيراً مما نشره العقاد، وجماعة الديوان، وبعض المهجريين، ثم نقد أدونيس (في الثابت والمتحول)، وكذلك العروي، والجابري، وطه عبدالرحمن، وهشام جعيط... وغيرهم كثير، أما النقد الثقافي بالمفهوم الغربي فإن المحاولة الوحيدة المعروفة في تبنيه هي محاولة عبد الله الغذامي[١٢].

ومهما يكن من أمر، فقد سعى عبد الله الغذّامي سعياً حثيثاً في بحثه المقدم بعنوان (النقد الثقافي بديلاً عن النقد الأدبي) إلى إعادة السؤال على النقد الأدبي ذاته، من حيث خضوعه لشرط الأدبي والأدبية، التي هي صفته ومن تم فهي جوهره، وبما أنها كذلك فهي قيده، أي: عيبه ومصدر الخلل والنقص فيه. وهو هنا لا يقصد إلى التخلي عن مقولات النقد الأدبي ونظرياته، ولا عن المصطلح الأدبي بما أنه مصطلح مجرَّب ومدرَّب على العمل النظري، وإنما بإجراءات نوعية على المصطلحات والمقولات، بحيث تتسع لمجالات أرْحب، لم يطرقها النقد الأدبي المقيد بشرطه الجمالي البلاغي؛ وبسبب ذلك غفلت الممارسة عن نقد كل ما هو نسقي، إذ يعرف الغذامي الأنساق الثقافية بقوله: «إنها أنساق تاريخية أزلية وراسخة، ولها الغلبة دائماً»(١٣). ويقول في موضع آخر: «هي أنساق تظهر في كيفية استهلاك المنتج الثقافي العربي منذ القدم؛ مما يجعل النقد الثقافي نوعاً من نقد التلقي، أو استجابة القارئ ... تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي، وحينما نقول ذلك فإننا نعني أن لحظة الفعل هي عملية الاستهلاك، أي: الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما»(١٤).

ويلاحظ أن عملية إنتاج الشعر هي في الحقيقة أكبر من تمحورها حول أنماط تلقيه؛ مما يدفع بالغذامي إلى تذكير القارئ في مرحلة متأخرة من كتابه بأن الإبداع ليس المكان الوحيد لاشتغال النسق، وكأن ذلك هو منطقة بحث النقد الثقافي أصلاً. إنّ من المهم أن نشير هنا إلى أن النسق لا يتحرك على مستوى الإبداع فحسب، بل إن القراءة والاستقبال لهما وظيفة مهمة وخطيرة في ترسيخ النسق تاريخياً وأزلياً في الوقت نفسه، فالتاريخ مقيد والأزل غير ذلك. غير أن الملاحظة الرئيسة على محاولة عبد الله الغذّامي تأتي على ثلاثة مستويات: الأول في مقدار التعميمية في قراءة الأنساق التي يتحدث عنها، وهي أنساق محصورة في الجانب السلبي، كتحول المديح إلى استجداء ونفاق، والفخر إلى تضخم للذات...إلخ. والثاني بمحدودية الأمثلة وانحصارها في الأدب تقريباً والشعر بشكل خاص. أما الثالث فيتمثل في غياب المقارنة الثقافية أو استحضار التجارب الثقافية لمجتمعات مختلفة أو حضارات مختلفة، فمع أن في الكتاب شواهد كثيرة وقوية فيما يتعلق بأطروحته، فإن فيه أيضاً كثيراً من التعميم القائم على تغييب الكثير من النماذج الشعرية التي تخالف النسق الذي يرسمه للشعراء الرسميين المنافقين في تاريخ الثقافة العربية، كالشعراء الصعاليك، والمتصوفة، وشعراء أمثال: أبي نواس، وبشار بن برد، وابن الرومي، وأبي العتاهية. أضف إلى ذلك أنه يفترض في النقد الثقافي أن يتجاوز حدود الأدب؛ ليضرب مثالاً على تجذر الأنساق أو أزليتها من حقول ثقافية خارج الأدب، كالفلسفة، والعلوم الإسلامية، والتاريخ، والجغرافيا، والعلوم البحتة. وهل فكّر أولئك كلهم بنفس الطريقة النسقية؟ هل كان ابن رشد والغزّالي والرّازي والطّبري وياقوت الحموي...وغيرهم محكومين بالفحولة والذاتية والنفاق و...؟ أم أن النقد الثقافي ما هو إلا نقد أدبي فحسب؟(١٥).

ويقع كتاب (النقد الثقافي) في مشكلة أخرى حين يصدر عن اعتقاد المؤلف أن المشكلات التي يحددها محصورة في الثقافة العربية، وهي ليست كذلك، فتكسب الشعراء معروف في ثقافات كثيرة، بل لعلها السمة الثقافية في مراحل تاريخية تسود فيها نظم اقتصادية واجتماعية معيَّنة، عرفتها أوربا كما عرفتها شعوب الشرق مع ما يصاحب المديح من نفاق وكذب، وقد عرفت إنجلترا

- مثلاً - لفترات طويلة من تاريخها شعراء يعيشون على ممدوحيهم، ويكتبون لهم، وينافقونهم. وإحدى مشكلات محاولة الغذّامي هي تهميشها للظروف التاريخية، ولم يفد من مفاهيم كالقطيعة المعرفية عند (فوكو)، أو ما أضافه الماركسيون مثل (ألتوسير) مما يشير إليهم الفصل الأول. هذا مع أن في الكتاب ثروة من الشواهد التي كان يمكن أن تغني طرحاً نظرياً أكثر تدقيقاً ومنهجية، يضاف إلى ذلك أن بعض الأمثلة التي ساقها المؤلف غير دقيقة، كما في نقده الحاد لأدونيس بوصفه شكلانياً، لا يأبه للمعنى، «وهو يصر على شكلانية الحداثة ولفظيتها مع عزوف واحتقار للمعنى وتمجيد للفظ»، وهذا مناف للحقيقة، فمن يعود إلى كتاب (زمن الشعر) لأدونيس وإلى المواضع التي يشير إليها الغذّامي، سيجد أن أدونيس يقول ذلك تماماً، «فالشكل والمضمون وحدة كل أثر شعري حقيقي»، إلى غير ذلك من الأمثلة، والحق أن أدونيس مع ما يعانيه من تناقضات وتضخم ذات واضح كما يقول عنه الغذّامي فعلاً، معنيٌّ بمشروع يشبه مشروع الغذامي نفسه، سواء في كتابه (الثابت والمتحول) الذي يعد دراسة سابقة لنسقي الثبات والتحول في الثقافة العربية، أو في كتاب (زمن الشعر) نفسه حيث نقرأ: «فما يزال نظام العلاقات القديم بكل إرثه هو الفعال السائد في الحياة والثقافة العربيتين على السواء»، ومشروعه الحداثوي مشروع يهدف إلى إحداث نقلة جذرية في الثقافة العربية، نقلة نتفق أو نختلف حولها، ولكن لا ينبغي تهميشها أو عرضها عرضاً مخلاً؛ لخدمة نسق نحاول إثبات صحته[١٦].

على أنّ أهم ما تجدُر الإشارة إليه هنا هو الوعي بالمسألة الثقافية نفسها، وهي بالطبع نقطة يشترك فيها جميع الكتاب الذين كتبوا في الموضوع على اختلاف نقاط تركيزهم، ومع ذلك فثمّة أسماء ينبغي الإشارة إليها هنا، مثل: مالك بن نبي الذي أفرد الموضوع بكتاب كتبه ونشره في القاهرة سنة ١٩٥٩م بعنوان (مشكلة الثقافة)[١٧].

النقد الثقافي العربي، أوليات ومآخذ:

لئن كان يزعم بعض المشتغلين في الحقل الثقافي العربي -ونحسب أنفسنا منهم- بأنّ عبدالله الغذّامي يُعدُّ أوّل من أدرج النقد الثقافي Cultural Criticism في الممارسة النقدية العربية، وسعى إلى (تعريبه) من خلال الاتكاء على الجهاز المفهومي للبلاغة العربية، وبهذين الفعلين يكون قد قام بنقل ثقافة نقديّة، والإسهام في تأسيسها كذلك. ويرى هؤلاء أنّ مَن أحرز قصب السبق في هذا المضمار من الباحثين الآخرين، هم في الحقيقة، إما مُجايلون للغذّامي، من أمثال الناقد العراقي علي الوردي، وإمَّا من نقاد ومفكّري الستينيات والسبعينيات، مثل: طه حسين ومحمود أمين العالم من مصر، ومالك بن نبي من الجزائر وغيرهم.

وهذا الاختلاف من الأشياء التي أشار إليها الغذّامي في بعض كتاباته، بل وحاول تفنيدها بطريقة سلسة. يضاف إلى هذه الساحة الواسعة طروحاتٌ جديدة في ثمانينيات القرن الماضي جادت بها قريحة المفكر والناقد الفلسطيني إدوارد سعيد في كتابه (العالم، النص، الناقد)، حيث تحدّث في مقدّمته عما أطلق عليه (النقد العلماني Secular Criticism)، وإنْ كان من الباحثين من يرى فيه صنوًا للنقد الثقافي إلى حدّ كبير، مما يشكّل سبقًا لطرح فنسنت ليتش Vincent Leitch الأمريكي[١٨]، الأمر الذي لا يُبرّر -في رأينا- جدوى طرح (سؤال الأوّلية في النّقد الثقافي)

في عالمنا العربي، ما دام الإشكال لا يكمنُ في السبق العربي إلى الممارسة الثقافية النقدية، أو إذا أردنا تحرّي الدقّة، إلى ممارسة النقد الثقافي كفعالية نقدية لها أسسها وجهازها المفهومي، في الوقت الذي تخطو فيه الممارسة النقدية الثقافية في عالمنا العربي خطوات معتبرة وجريئة في بعض الأحيان، وهو ما نقف عليه - على سبيل المثال - في مؤلفات الباحث البحريني نادر كاظم.. وهل من جدوى معرفيّة للانشغال بمن كان أوّل من قال أو فعل في هذا الموضوع أو ذاك؟ الأمر الذي لا يعدمُ جدوى التساؤل من حيث المبدأ، فنطرح مثل هذا السؤال حول السّبق الذي يصبُّ في اهتمام بعضٍ من النقاد والمثقفين العرب بهذه النقطة تحديدًا شيء من الأنساق النفسيّة والثقافية المضمرة، يمكن أن نسميها بالأنا المتضخّمة أو ما سواها، أم أنّ مكمن الأمر كلّه في الفرق بين النقد الثقافي ونقد الثقافة في عموم طروحاته[١٩].

عود على بدء:

مهما يكن من أمر اتّفاق الجميع على أنّ (مشروع النهضة العربية) لم يتحقّق، ولمّا يزَلْ حُلماً ومطلباً ثقافياً واجتماعياً، على الرّغم من مرور عقود ومشاريع منذ أن طرح سؤال النهضة، وبدأ حلم اليقظة، وإنّ تعدّدت عوائق هذه النّهضة، وهي متعدّدة فعلاً، إلاّ أنّ ما بلغته (شعرانية الشخصية العربية) من مبلَغ عميق جعل (سمَة الشّعرنة) هي أهمُّ وأخطرُ سمات التكوين الثقافي العربي، ومن ثمّ التكوين الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وهي جوهر المشكلة التي طرحها عبد الله الغذّامي في كتابه (النقد الثقافي) بامتياز[٢٠].

الحواشي:

(١) ينظر: الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ط٣ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي بالمغرب، ٢٠٠٠م(، ص٣٠٦.

(٢) قنصوة، صلاح: تمارين في النقد الثقافي، ط١(القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٧م(، ص٥.

(٣) عزالدين، حسن البنا: النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة (مقال(، مجلة محاور، العدد (١(، يونيه، ٢٠٠٤م، ص٢٢٩.

(٤) إسماعيل، عزّ الدين: مقدمات في النقد الثقافي (مقال(، مجلة محاور، العدد (١(، يونيه، ٢٠٠٤م، ص٢٥-٢٦.

(٥) أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، د.ط (بيروت: دار الفكر، دت(، ١/٩٨، مادة (خلق).

(٦) ينظر: تمارين في النقد الثقافي، ص١٢.

(٧) دليل الناقد الأدبي، ص٣٠٦.

(٨) السابق، ص٣٠٧.

(٩) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٠) نفسه، ص٣٠٨.

(١١) النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة، ص٢٢٩.

(١٢) السابق، ص٢٣٠.

(١٣) الغذامي، عبدالله محمد: النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٣ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م) ، ص٧٩.

(١٤) السابق، ص٨١.

(١٥) دليل الناقد الأدبي، ص٣١٠.

(١٦) السابق، ص٣١١

(١٧) النقد الثقافي في الدراسات العربية المعاصرة، ص٢٤٠.

(١٨) ينظر: بوخال، لخضر، وبلهاشمي، أمينة: النقد الثقافي العربي وسؤال الأوّلية (مقال) ، مجلة الآداب، جامعة ذي قار، العدد (٢٤) ، ٢٠١٧م، ص٥١-٥٢.

(١٩) السابق، ص٥٢.

(٢٠) الغذامي، عبد الله محمد: معوّقات النهضة في نقد النسق الثقافي (مقال)، (٢٤) ، مجلة محاور، العدد (١) ، يونيه، ٢٠٠٤م، ص١٦٠.

العالم العربي في المخيال الغربي
(الترجمة والتبادل الثقافي)*

بقلم: محمد داود – الجزائر

ترجمة: محمد الإدريسي – المغرب

Français:

Il s'agit pour nous dans cette étude de montrer l'importance de l'image que peut véhiculer la littérature. A cet effet, la traduction est impérative dans la construction des représentations de l'Autre tel qu'il se donne à voir, à partir de sa littérature. La littérature de langue arabe n'a pas eu la chance d'être traduite dans les langues européennes, ce qui réduit sa portée, car les traducteurs européens de cette littérature n'ont pas « dépassé » le cadre imaginaire des mille et une nuit (traduite en 1704) que rarement. D'où la nécessité de faire l'effort envers la littérature produite par des écrivains de langue arabe ces dernières décennies.

English:

It's a question of showing the importance of image in this study that can convey literature. For this result, translation is imperative in the building a representation of the Other such as it gives to see, from its literature. Arabic language literature has not had the opportunity to be translated into European languages, which reduces its influence, because the European translators of this language have seldom got beyond the framework of One Thousand and one Nights (translated in 1704). So it is necessary to make an effort for the literature produced these last decades by Arabic language writers.

Espanol:

En este estudio, tratamos de mostrar la importancia de la imagen que puede transmitir la literatura. Para ello, la traducción es imperativa en la construcción de las representaciones del Otro tal como se da de ver, a partir de su literatura. La literatura de lengua árabe no tuvo la suerte de ser traducida en las lenguas europeas, lo que reduce su alcance, pues los traductores europeos de esta literatura sólo "sobrepasaron" escasamente el ámbito imaginario de las mil y una noche (traducida en 1704). Por lo cual es necesario hacer el esfuerzo hacia la literatura producida por escritores de lengua árabe durante estos últimos decenios

بقلم: محمد داود – الجزائر، ترجمة: محمد الإدريسي – المغرب

العربية:

يتعلق الأمر في هذه الدراسة بإبراز أهمية الصورة التي يتضمنها الأدب، وعليه فالترجمة ضرورية في بناء تمثّلات الآخر كما يقدم نفسه من خلال أدبه. ولم يحظ في هذا الباب الأدب المكتوب باللغة العربية بالترجمة في اللغات الأوربية. مما جعل الصورة التي تمثّل العربي ناقصةً؛ بسبب أن المترجمين الغربيين لم يتجاوزوا الإطار المخيالي لـ(ألف ليلة وليلة)، التي تُرجمت سنة (١٧٠٤م) إلا قليلاً، وهذا يدفع إلى بذل المزيد من الجهد لترجمة الأدب المكتوب باللغة العربية الذي تم إنتاجه في الفترات الأخيرة.

Mots-clés : imaginaire, traduction, l'autre, exotisme, interculturalité, mille et une nuits

Keywords : imaginary, translation, the other, exotism, thousand and one nights, interculturality

Palabras clave : imaginario, traducción, el otro, exotismo, interculturalidad, las mil y una noches

● ● ●

يتسم الأدب المنتج حول الحضارة الشرقية (أعني بذلك العالم العربي/الإسلامي، والمغرب الكبير جزء منه) بالوفرة. إنه عمل المستشرقين، والأدباء، والمراسلين الصحفيين، والرحالة، والمبشرين،...إلخ.

تم تضمين هذا الأدب بالحمولة (الغرائبية) لرائعة (ألف ليلة وليلة)، التي تكشف عن الجو الشعائري القائم على الرموز الأسطورية. وقد تمت ترجمة هذا العمل إلى اللغة الفرنسية من قبل (غالان Galland) سنة (١٧٠٤م)، قبل أن يترجم إلى عدة لغات أوروبية أخرى؛ ليخصب بذلك المخيال الأوروبي من خلال تأثيره الكبير على الحركة الرومانسية. لقد سمح لهؤلاء القراء بتكوين فكرة حول (الشرق)، وبتعبير أدق أصبح رمزاً لهذا الشرق الأسطوري والسحري. لقد كان استقباله بالغ الأهمية خلال حقبة القرن الثامن عشر، بالشكل الذي يعادل المكانة التي احتلتها ملاحم (هوميروس) في الأراضي الأوربية، وأضحت قراءته لحظة فرار (نحو الخيال والشرق) من قبل القارئ الأوربي. خلق الأدباء والفلاسفة المشهورون الفضاء المناسب لاستقبال الكتاب، ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى: مونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩م–١٧٥٥م) مع رسائله الفارسية، أو فولتير Voltaire (١٦٩٤م–١٧٧٨م) مع (زديج Zadig)، والعديد من الكتّاب والرّحّالة الذين استلهموا موضوعات كثيرة من هذا المؤلَّف.

عمل إدوارد سعيد – ضمن تحليله الرائع الذي لاقى استحساناً كبيراً من النقاد، لكن ليس إجماعاً من قبل الخبراء – بعد دراسة نسقية للاستشراق في مجمل خطوطه العريضة، ضمن (علم) خلق جغرافيا وتمثلات مخيالية، على تعيين الشرق (ثقافياً وإيديولوجياً) في شكل نمط خطابي تم تدعيمه مؤسساتياً، ومفرداتياً، وتعليمياً، وتصويرياً، ومذهبياً، بل حتى بيروقراطياً، ووفقاً للأساليب الكولونيالية[١]. بالنسبة للكاتب شكلت المعرفة المتراكمة من قبل الاتجاهات الثلاثة لهذا المجال المعرفي (الاستشراق النفعي والإمبريالي، والغرائبية الرومانطيقية، والبعثات المتخصصة) أداةً فعّالةً للهيمنة، استخدمت من قبل الغرب؛ لأغراض سياسية. ويضيف القول: «بكون الاستشراق هو عقلنة وترشيد للقواعد الكولونيالية، والجهل المسبق بالكيفية التي بموجبها يكون مبرراً عبر الاستشراق بشكل مسبق، وبعدي أيضاً»[٢].

ما يهمني هنا هو كيفية تطور هذا المنظور انطلاقاً من ترجمة العمل الضخم لـ(ألف ليلة وليلة). صحيح أنه بعد ترجمة هذا النص المخيالي قد حدثت مجموعة من التغيرات في وجهة النظر الغربية تجاه العالم الإسلامي، والتي أضحت تتماهي مع الشرق الذي لم يعد «مكان المسيح الدجال، ولكن في المقام الأول مكان الحضارة الغرائبية، والخلابة التي تعيش وتتغنى في جوها البهيج ساكنة عبقرية غريبة، سيئة أو جيدة، إلا أنها أضفت على العموم طعماً خاصاً على الحكايات الأوروبية»[٤].

في السياق المعاصر أضحى الشرق منذ بداية القرن التاسع عشر مكاناً مركزياً لاستقبال العديد من الرومانطيقيين الباحثين عن الرؤى الغرائبية، من بينهم كتّاب عالميون مشهورون، مثل: جيرار دي نرفال Gérard de Nerval، وشاتوبريان Chateaubriand، وفيكتور هوغو Victor Hugo، ولامارتين Lamartine، وبالزاك Balzac، وفلوبير Flaubert،... وآخرون. كان الهم الشاغل لهؤلاء الكتاب أثناء رحلاتهم إلى الشرق هو تحديد المكان الأسطوري كما مُثّل في مخيالهم أو صُوِّر لهم، بحسب الشبكات المأسَسَة، انطلاقاً من الحس المشترك السائد خلال تلك الفترة.

من المفيد هنا أن نذكّر بكون هذه الرؤية الإثنومركزية أو المركزية الأوروبية قد بدأت تعرف تصدّعات كبيرة بدءاً من فترة الحرب العالمية الأولى، باعتبارها نقطة القوة التي اكتشفت من خلالها الإنسانية جمعاء أثر العنف الذي يخفيه العالم الغربي نفسه، وأضحت البلدان العربية – الإسلامية على بيِّنة بتبعيتها للقوى الكولونيالية، وبدأت تنظم نفسها سياسياً وعسكرياً؛ لرفع الوصاية المفروضة عليها باسم الحماية. ثارت العديد من شعوب المنطقة واستخدمت مختلف الوسائل المتاحة؛ لطرد المستعمر، وأكملت الحرب العالمية الثانية ما تبقى من الصورة، من خلال نتائجها التي تقاسمها الغرب بأجزاء منفصلة سياسياً واقتصادياً. إن الآخر لا يكمن خارج حدود أوروبا، بل في داخلها، وهو أكثر ما يهدد العالم الحر، بمعنى الديمقراطية الليبرالية.

هل تغيرت نظرة الغرب إلى الشرق؟ بالتأكيد، ففي كثير من الأحيان سمح أدب النضال، المكتوب من لدن كتّاب محليين بلغات أجنبية (حالة الأدب المغاربي باللغة الفرنسية) للفرنسيين على وجه الخصوص، بتكوين وجهة نظر مختلفة، تتجاوز ما روّجت له الكتابات الإثنوغرافية حول المجتمعات المغاربية، والتي عملت على القطع مع الوجود الكولونيالي. لا يجب أن ننسى زخم التعاطف والتضامن الذي عبّرت عنه النّخبة المثقفة الفرنسية مع الشعوب المغاربية في نضالها من أجل استرداد حقوقها، لكن كيف كان استقبال الأدب العربي الحديث من القراء الغربيين؟

تجدر الإشارة إلى أنه – بصرف النظر عن بعض الجهود الفردية لمترجمين منفردين، أو مؤسسات جامعية وثقافية – لا توجد هناك سياسة تحريرية بأوروبا والولايات المتحدة تهم الترجمة النسقية للأعمال الأدبية المنتجة في العالم العربي. في محاضرة قدمت بمدينة عنّابة (الجزائر) في ماي (١٩٨٣م)، أكّدتْ ندى توميش Nada Tomiche، التي أصدرت سنة (١٩٨١م) كتاباً بعنوان (تاريخ الأدب الرومانسي لمصر الحديثة Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne)، على أنه: "وإلى حدود حوالي سنة (١٩٦٨م) تم اجتزاء العديد من النصوص المترجمة إلى اللغات اللاتينية (الفرنسية، والإيطالية، والإسبانية) عن (ألف ليلة وليلة) في البرتغال نفسها، بحكم حجم الأعمال التي توفرها البرازيل، لم يتم ترجمة أي شيء آخر عن العربية. بالنسبة لجميع اللغات اللاتينية، تمت ترجمة ضعف الحكايات الكبرى عن الأدب العربي الكلاسيكي والحديث"[٤]. خلال هذه الفترة لم يعرف القرّاء الفرانكفونيون قصص (شهرازاد) و(مغامرات السندباد)، في حين تعرف القرّاء الأنجلوساكسونيون على الحكمة الشرقية من خلال شعر جبران خليل جبران. بعد سنة (١٩٦٨م) بدأ القراء الغربيون بالتعود على نصوص الإخوة تيمور، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، والنصوص الأدبية التي تصف بأسلوب غرائبي مصر الثلاثينات والأربعينات. لم يصل نجيب محفوظ، مؤسس الرواية العربية المعاصرة، المكتبات الأوروبية بطريقة فعالة إلا بعد حصوله على جائزة (نوبل)، أي: خلال العشرين سنة الأخيرة. وكل هذا يشير إلى كون الاختيارات تظل محدودة والصورة المنقولة عبر هذه النصوص تظل هي الأخرى مفصولة عن زمن قراءتها والسياق الراهن للمجتمع الذي تصفه، وحتى الدراسات المتخصصة ضمن شعب اللغات والثقافات الشرقية تركز جهودها البحثية حول فترة ما قبل الإسلام والقرون الوسطى. إن هذا العمل مفيد جداً من أجل فهم الماضي، ولكن فهم الحاضر أيضاً أمر ضروري؛ لفهم الاضطرابات الحالية للمجتمعات العربية-الإسلامية.

مع ذلك لا يجب أن نتناسى الجهود التي تبذلها (دار السندباد للنشر والتوزيع)، التي نشرت روايات عربية معاصرة بما فيها: (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و(نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم. وحالياً دار نشر (أكت سود Actes Sud) التي تتبنى مشاريع ترجمة وتأليف في هذا الصدد، فضلاً عن العديد من دور النشر الأخرى مثل دار نشر (لوسوي le Seuil) من خلال إصدارها لرواية

(الزيني بركات) لجمال الغيطاني ...إلخ، كما تُرجمت أعمال من شعر (الطليعة) العربي لكل من: درويش، والسياب، وأدونيس؛ نظراً لطبيعة الاختيارات التي تتيحها للمترجمين خلافاً للأعمال النثرية.

فيما يتعلق بالأدب الجزائري الناطق باللغة العربية فقد وجد طريقه نحو اللاتينية من خلال ترجمات (مارسيل بوا Marcel Bois) المتخصص في ترجمة أعمال كل من: الطاهر وطّار، وعبدالحميد بن هدوقة، لكن يبدو أن عمله كان موجهاً نحو القارئ الجزائري والمغاربي لا غير. تتأكد هذه الملاحظة من خلال غياب النصوص الموازية (paratextes) أو المناصصاتية ضمن هوامش النصوص المترجمة، التي من المفترض أن تسهم في شرح الكلمات المحلية المنقولة إلى اللغة الفرنسية.

أعتقد جازماً، ولأسباب تاريخية، أن الأدب الوحيد الذي ينتمي إلى هذا الفضاء التاريخي يظل هو الأدب المغاربي الناطق باللغة الفرنسية، وبخاصة الأدب الجزائري، الذي يقدم نظرة ثاقبة حول الوضعية المأساوية التي يعيشها الشعب الجزائري في الوقت الراهن، أو الغيرية داخل حدودنا. بطبيعة الحال استبعد هنا الطاهر بن جلون من الأدب المغاربي، الذي استُقبِل بشكل جيد من قبل القارئ الفرنسي، حيث أعاد إنتاج الصور الغرائبية في معظم رواياته بالشكل الذي يتوافق مع انتظارات جمهور القراء. كما أود أن ألفت الانتباه إلى روائي من أصول لبنانية، وهو مؤلِّف الكتاب المشهور (الهويات القاتلة)، إنه أمين معلوف، الذي تندرج إنتاجاته الحاملة ضمن منظور تاريخي وفكري خاص، ويستحق أن يتم الاهتمام بها، وبخاصة ضمن الدراسات الموضوعاتية المتعددة الثقافات.

ضرب من الخيال:

هل يجب أن نركز الاهتمام على الصورة الخرافية للشرق الأسطوري، والتي وسمت الأدب الغربي، ناهيك عن الأدب العربي المترجم إلى اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية على وجه الخصوص، والذي هدف إلى إيصال الصورة التي يبحث عنها المخيال الغربي في الشرق؟

في الواقع هناك أدب ذائع الصيت يمثل هذا الاتجاه، يتعلق الأمر بثلاثة أعمال مشهورة بتناولها لإشكالية الصراع الإيديولوجي بين الشرق والغرب: (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم (تُرجم سنة ١٩٦٠م)، و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح (تُرجم سنة ١٩٨٣م).

نجد أن هذه الروايات – أنا متأكد من كون الرواية الأولى والثانية قد ترجمتا إلى اللغة الفرنسية – مكتوبة بأساليب مختلفة مبررة بالسياق التاريخي الذي ينتمي إليه كل نص: كلاسيكي وجدالي بالنسبة لتوفيق الحكيم، واقعي ووجودي بالنسبة لسهيل إدريس، وحديث بالنسبة للطيب صالح. وكان الهدف الرئيس هو الأخذ بالثأر التاريخي من الغرب المتغطرس عن طريق تأنيثه وجنسنته (sexualisant)، من خلال التركيز على التقاط الصور والأحكام النمطية المؤطّرة للمجتمعات الغربية. بالنسبة للشخصيات الرئيسية لهذه الروايات تجلت القضية الرئيسية في تحديد وجودها الإيجابي إزاء الآخر، الذي يفرض تفوقه عن طريق إنكار نفسه. وجد توفيق الحكيم – بشكل أكثر رومانسية – الفرجة في الانشطار الروحاني/المادي للفكر الإسلامي منذ النهضة العربية، لكنها تظل الفكرة التي اقترحها (أرنست رينان Ernest Renan) على جمال الدين الأفغاني في أعقاب نقاش محدود، بما أن الثقافة الشرقية روحانية الأسس، فسيكون من الأفضل ربطها برقعة القيم بعيداً عن (الانحرافات المادية). تمت معايشة هذه الفكرة، بعد فحصها، على أرض المعركة السياسية والاقتصادية الراهنة.

لم تقع شخصية إدريس (الواقعية) في فخ المجادلة، وأخذ بتأثره عن طريق الانخراط في النضال السياسي، وتعبئة الطلبة حول المسألة القومية بعد (الإلهاء) العاطفي والفلسفي الذي عاشه في باريس، تخلى عن صديقته، التي وقعت ضحية للإحباط، وعاد إلى لبنان.

يقدم لنا الطيب صالح شخصية مارقة، تولد نوعاً ما هذه الصورة من خلال غيرية ثقافية مرافقة لصعوبة في الاندماج. تجد هذه الشخصية (الفاسقة) صداها في خضم التبعية، وتقدم صورة نمطية عن الشرق، بمعنى (بدوي) برزته. يعد أصدقاءه ضحايا للتبعية الثقافية التي تولدت بفعل التوغل الغربي في العالم الشرقي، وشكلت محاكمته من أجل جريمة ضد النساء فرصة للتنصل من الغرب والكشف عن غموض غرائبيته.

تدعونا هذه الروايات التي جَنْسَنَة العلاقة بين العالمين الغربي والشرقي - انتقدتْ أيضاً من أبرز نقاد الأدب، يتعلق الأمر بالمرحوم جورج طرابيشي ويمنى العيد - إلى إعادة النظر في العديد من التصورات التي صيغت من قبل الروائي الإنجليزي (روديارد كبلنغ Rudyard Kipling) في نهاية القرن التاسع عشر: "الغرب هو الغرب، والشرق هو الشرق، وهما عالَمان متوازيان، ولا يمكن التوفيق بينهما".

إن ما تم القيام به مع الأدب الذي يعكس الصورة التي يبحث عنها القراء الغربيون يمكن القيام به أيضاً مع فكر نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في العالم العربي، حيث تعرضت المقاربات والنتائج للنقد من قبل المفكر المغربي عبد الله العروي، الذي من جملة ما قال: "إن الآخر هو دائماً من يطرح السؤال، ويحدد نطاق البحث، وضمن هذا الإطار حاول الفكر العربي المعاصر العثور عن إجابات"[٥]، لم يكن هناك تغيير ملحوظ في هذا الفكر الذي تصلب بشكل واثق في الخطاب الإيديولوجي والدين، اللذين بسطا سيطرتهما على العالم العربي-الإسلامي.

الغيرية الراهنة:

تطرح الوضعية الحالية الكثير من المشاكل الجديدة المرتبطة بالتعددية الثقافية بالنسبة للساكنة ذات الأصول المسلمة، التي تعيش في الغرب، وقبضة العولمة على العلاقات بين الدول بالنسبة لبلدان العالم

العربي-الإسلامي:

١- يمكن اعتبار الأدب المنتج من طرف الكتّاب ذا خلفيات مرتبطة بالهجرة (على شاكلة الأدب الجزائري خلال فترة الخمسينات) بوصفه وسيطاً وتعبيراً عن الذات في سياق مجتمع منبوذ منذ عهد بعيد. تصور روايات: عزوز بجاج، وليلى صبار، وبول سمايل... شخصيات تعيش مأزقاً ثقافياً، أكثر مما تعيش تمزقاً هوياتياً بين استعادة ذكرى الأجداد أو استيعاب الآخر، وهنا تبرز مسألة العلاقة بين الفرنسية والأصل.

تفصح رواية (الحياة تقتلني) لبول سمايل في هذا الصدد الوضعية الصعبة التي يعيشها أحفاد المهاجرين في سبيل الاندماج في المجتمع، الذين يواجَهون بكراهية الأجانب وبالعنصرية المتزايدة.

في سياق وضع متعدد الثقافات يعبر هذا الأدب عن الرغبة المزدوجة في الاختلاف والاعتراف، التي تجمع بين الهوية والمجتمع، أو بتعبير أدق: العدالة المبنية على تصورين متعارضين، بين نموذج التفريق ونموذج الامتنان، الخاضعة في أجرأتها لمنطق السلّم الاجتماعي؛ لأنه «لا وجود لاختلاف دون لا مساواة»، وفقاً لألان تورين[٦].

٢- فيما يتعلق بالعلاقات بين الدول جدير بالذكر أن هذه العلاقات خاضعة للهيمنة الأمريكية، التي تعمل باسم الدفاع عن الحرية أو الحضارة - واليوم باسم الحرب على الإرهاب - على صناعة عدو معين لمحاربته. لا يجب أن نخلط هنا بين أقلية نشطة تدعو إلى حركة للجهاد الإسلامي، وغالبية المسلمين الذين يريدون أن يعيشوا دينهم في سلم وتقدم. هذا الخلط الواضح، على مستوى التوصيف بين الإسلام والإسلاموية وقضية الأقلية الإسلامية، يجعلنا لا نغفل عن كون شعوب العالم الإسلامي قد عانت من هجمات مستمرة على حرياتها، وسلامتها الجسدية وحقها في الحياة، فضلاً عن استبداد الدول والاستبداد الديني الذي يستبعد من مجاله كل الآخرين الذين لا يتقاسمون نفس أيديولوجيته وأفكاره واصفاً إياهم بالردة والزندقة، إنهم يمثلون بالنسبة لهذه الأقلية النشطة مجرد آخر وجب محاربته بكافة الوسائل.

من جهة أخرى نجد أن هناك أقلية سياسية (حداثية) قد وجدت فضاءً خصباً لتصنيع الحداثة والقرار السياسي، قبل اعتناقها لإسلام سياسي قانوني، من خلال إصرارها على تبني مواقف الرفض والإقصاء، والتعتيم السوسيولوجي عن هذا التنوع الثقافي. في البلدان المغاربية، بخاصة الجزائر، يمكن أن يُنظر إلى الآخر وفقاً للوسط الذي ينتمي إليه (العروبة، الفرانكفونية، الإسلاموية)، بهذا المعنى يمكن تحديد الآخر وفقاً لمعايير لسانية، وأيديولوجية، وإثنية، ودينية...إلخ. تشكل هذه الاختلافات مصادراً أساساً للتوترات والصراعات داخل المجتمع، وتأخذ صيغاً متعددة الثقافات والإثنيات، ولا يمكن مواجهتها إلا من خلال معالجة سياسية تتأسس على ديموقراطية حقيقية من الممكن أن ترسم معالم السلم الاجتماعي.

لا يمكن أن نعتبر الآخريَّة تقتصر على مجال العلاقات بين الدول والحضارات، بل إنها متواجدة داخل

نفس المجتمع، إنها ليس خارجية فقط، بل داخلية في كل مجتمع.

تعكس الأدبيات المنتجة في العالم العربي الإسلامي واقعاً مركباً منذ رواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة ١٩٥٢م)، التي تصور من منظور مختلف ومتعارض (لمختلف الآخريَّات الإيديولوجية) وضعية العديد من الطلبة الذين جمعتهم علاقة صداقة من الصغر، وفي النهاية كلٌ يموقع نفسه وفقاً لمعتقداته السياسية في معسكر أو آخر.

لقد تطورت المجتمعات في هذا العالم منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وانخراط معظمها في معركة الاستقلال السياسي في أعقاب الصراع الحقيقي أو الافتراضي بين الحداثة والأصالة، بين الإرادة والتغيير والرغبة في المحافظة. إن فشل الحداثة في حالة المجتمعات الداعمة لإسلاموية متشددة دفعت بالمجتمع نحو الانخراط في توجهات إيديولوجية، أحياناً جد عنيفة.

تناول الأدب العربي الحديث مختلف المشاكل المرتبطة بالتناقضات الاجتماعية والسياسية والأيدولوجية، ونجد الإنتاجات الرومانطيقيّة الجزائرية باللغة العربية شاهداً على هذه الحقائق الاجتماعية: (الشمعة والدهاليز) للطاهر وطار، و(سيدة المقام) لواسيني الأعرج، وغيرهما من الأعمال التي تنتظر ترجمتها إلى اللغات المختلفة، يمكن أن تعطي نظرة مغايرة حول الوضعية الصراعية التي يشهدها المجتمع الجزائري.

خاتمة:

من الضروري أن أشير هنا إلى كون ترجمة الأدب الحديث المكتوب باللغة العربية ضرورة، لا محيد عنها بالنسبة للقرّاء الأوروبيين والأمريكيين، ليس فقط لكون الترجمة تخلق حركة من التبادل، لكنها أساساً تمكننا من معرفة المجتمعات، التي ظلت مصنفة ضمن المرحلة البدائية والغرائبية، باعتبارها منخرطة في مرحلة الحداثة بالرغم من الإغراءات الظلامية من بعض النّخب التي تشغل مراكز إنتاج رأس المال الرمزي، وإعادة إنتاجه، وصنع القرارات السياسية وتطبيقها.

علاوة على ذلك، لا بد من الإشارة إلى أنه ومع بداية الألفية الجديدة والعولمة المساعدة، فقدت العديد من الفئات التصنيفية معانيها السابقة لصالح معاني جديدة، مثل: التاريخ، والأيدولوجيا، والثقافة. لقد تنبأ العديد من المفكرين بالنهاية – ما يهمنا هنا هو نهاية الأحادية الثقافية على حد تعبير (فرهاد كوسغوكافار)[٧] – يمكن أن نؤكد في نهاية المطاف على كون الشرق موجود في الغرب، وكان كذلك منذ البداية، وحتى التمايزات لا تعدو أن تكون مخياليّة أكثر منها حقيقة، ويمكن للحوار الموضوعي فقط بين الثقافات المختلفة أن يعيد لكل حضارة قيمتها العادلة، ويقلل المسافة بينها ويعولم الحضارة؛ لأنه «لا يمكن للحضارة العالمية أن تكون في نهاية المطاف شيئاً آخر سوى تحالف، على المستوى العالمي، من الثقافات التي تحافظ كل منها على أصالتها»[٨]، وترجمة الإنتاجات الرمزية والمخياليّة تسهم لا محالة في هذا التحالف.

الحواشي:

* نشرت هذه المقالة باللغة الفرنسية في:

Mohamed Daoud, «Le Monde arabe dans l›imaginaire occidental: traduction et interculturalité», Insaniyat / إنسانيات، 32-33 | 2006, 87-95.

(1) Saïd, Edward, L’orientalisme, éditions du Seuil, Paris, 1980, p. 14.

(2) Ibid, p. 54.

(3) Rodinson, Maxime, La fascination de l’islam, Paris, Maspero, 1ère édition, 1980.

(4) Hannoun, Mohamed-Salah, Actes du colloque international de littérature comparée dans les pays arabes (ACILCPA) (s /dir), Alger, 0PU, 1985, p: 4849-.

(5) Laroui, Abdallah, L’idéologie arabe contemporaine, Paris, Editions François Maspero, 1967, p: 33.

(6) Wieviorka, Michel, et Ohana, Jocelyne, La différence culturelle, Paris, Editions Balland, 2001, 85.

(7) Ibid, p. 17.

(8) Lévi-Strauss, Claude, Race et histoire, Paris, Editions Denoel, 1987, p: 77.

المتن المربّع

في محاورة كتاب (نقد النقد) لتزفيتان تودوروف

أ.د. عمر زرفاوي - الجزائر

يحلينا العنوان الرئيس لكتاب تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov إلى محاولة صاحبه مراجعة الفكر النقدي الغربي في القرن العشرين، وقد خصّ بتلك المراجعة رؤية الشكلانيين الرّوس لمسألة (اللغة الشّعريّة)، كما ساءل كتابات أبرز أقطاب المشهد النقدي الفلسفي الفرنسي (سارتر، بلانشو، بارت) وذلك بغرض "استكشاف جذور الجماليات الرومانطيقيّة في أعمالهم كما فعل بالنسبة للشكلانيين الرّوس"[١].

ولا يقصد تودوروف بمصطلح (الجماليات الرومانطيقيّة) في كتابه هذا "تلك الحركة الشّهيرة التي ظهرت في القرن التّاسع عشر في مجال الشّعر والفنّ، والتي عرفت بميلها إلى الجموح واللاعقلانيّة والهروب من الواقع والعاطفة المسرفة ومعانقة المطلق في الوجود..."[٢]، بل يعني به مجموعة من المبادئ تتخلص في:

١- التركيز على العمل الأدبي كشيء يتم إنجازه باستمرار، وليس كشيء تمّ إنجازه وانتهى.

٢- رفض النظر إلى العمل الأدبي كظاهرة نفعيّة، أو ذات وظائف خارجيّة تتعدّى الأدب. ضمن هذا المعنى فإنّ الأدب يسوّغ نفسه بنفسه هكذا نجد الشّعر ذا لغة غير متعدّية، لغة تكتفي بنفسها، وبغضّ النظر عن الأشياء الخارجيّة التي قد تشير إليها الكلمات المستخدمة.

٣- عوّض عن مبدأ عدم النفعيّة هذا بمبدأ التماسك الدّاخلي للعمل الفنّي = مبدأ الوحدة العضوية.

٤- وحدة المتناقضات، الفنّ يوحّد الأشياء المتنافرة، ويوحّد الشكل والمضمون، الفكرة والمادة، الإلهام والصّنعة.

٥- إنّ لغة الشّعر (والفنّ بشكل عام) تعبّر عن أفكار لا يمكن ترجمتها إلى اللغة العاديّة المشتركة؛ لذا فإنّ التفسيرات المتعلّقة بها غير متناهيّة[٣].

كان قبل ذلك قد توقّف؛ ليبيّن عودة الملحمي في المسرح الغربيّ الحديث عند كلٍّ من (دوبلن) و(بريخت)، وتعالق أدبهم مع الجماليات الرومانطيقيّة التي أرسى دعائمها الشكلانيون الرّوس في مستّهل القرن العشرين.

ويكشف في الفصل الرّابع عن حضور النزعة الإنسانيّة في كتابات ميخائيل باختين Bakhtine Mikhail، وأهم النقاط التي تتقاطع فيها كتاباته مع آراء سارتر. كما يعرّج في الفصل الخامس؛ ليبرز تناقضات نورثروب فراي، "فبينما يطالب فراي من جهة أن يستند النقد إلى مبادئ داخليّة في الأدب، يؤكّد من جهة أخرى أن لا شيء خارج عن الأدب، مهما كانت علاقته بالتخييل ضعيفة. وبينما يوصي من جهة بأن يُربط العمل الأدبي قبل

كلّ شيء بالسّياق الذّي تشكّله له باقي الأعمال الأدبيّة (سياق تعاقبي إذن)، فهو يوصينا من جهة ثانيّة بإقامة علاقة بين العمل وسياق الكلام غير الأدبي (سياق تزامني)"[٤].

ويبدو أنّ تبرّم تودوروف من الجماليّات الرومانطيقيّة، وتطرّف الشكلانيّة والنقد الجديد - في ثوبه الفرنسي- انتهى به إلى تبّني النقد الواقعي مع (إيّان وات، وبول بنيشو)، ما جعله يحرص - في النهاية - على محاورة بول بنيشو كنوستالجيا تحنّ إلى السياقات الخارجيّة التي أعدمتها البنيويّة، ويظهر تأثّر تودوروف ببنيشو كبيراً؛ إذ نجده مهموماً بنقد العدميّة، وإعادة وصل الأدب بالحياة. فبنيشو كما يرى تودوروف "شخص يبحث عن الحقيقة، وهو يقرأ الكُتّاب الذّين مضوا؛ لأنّه يهتّم بمعرفة ماهية الموقف الصّحيح والعادل في الحياة، ولذا فعندما يكتب عن روسو أو كونستان أو مشيليه، فإنّه لا يهتّم فقط بالكشف عن معنى نصوص هؤلاء الكتّاب، وإنّما يطرح هذا السّؤال في كلّ لحظة: هل كان هؤلاء النّاس على حقّ؟ وهذا موقف نادر في هذا الزمن، وفي ظلّ سيطرة العدميّة"[٥].

وبذلك يكون تودوروف يوتوبياً، يطلب المستحيل عندما حدّد غايته من تأليف كتابه بقوله: "إنّ ما يتعرّض له هذا الكتاب هو الآن نفسه معنى بعض الأعمال النقدية في القرن العشرين، وإمكانيّة مواجهة العدميّة بدون الانقطاع عن الإلحاد"[٦]، وبخلاف ما جاء في حواره مع هاشم صالح، الذّي أكّد فيه تقاطع نقده الحواري مع مشروع العقل التواصلي ليورغن هابرماس، فإنّ هذا التّقاطع يظل موضع نظر، فالقارئ للفصل الثامن من الكتاب يقف على حقيقة صلة فكره بتعدديّة الأصوات والكرنفال الباختيني أكثر من تعالقه مع رؤية هابرماس، وهو تعالق يبرز بجلاء في كتاباته التي انصرف فيها إلى معالجة تاريخ الأفكار والعقليّات، وخصوصاً مسألة المغايرة والاختلاف.

فالنقد الحواري الذي يقدّمه تودوروف بديلاً للجماليّات الرومانطيقيّة والأيديولوجيا البنيوية لا يتكلّم عن المؤلّفات، بل "إلى المؤلّفات أو بالأحرى مع المؤلّفات، وهو يمتنع عن استبعاد أيّ من هذين الصّوتين الحاضرين(×)"[٧]. ولا يعني النقد الحواريّ عنده الاكتفاء بترديد أفكار المؤلّفين أو بسطها دون مناقشتها في سبيل الوصول إلى الحقيقة، ولا يعني أيضاً الوقوف على قيمة المؤلّفات وقربها من توصيف الظاهرة الإبداعيّة والاقتراب ممّا تنطق به أو تكاد تقريظاً نقدياً.

ولا هو بحال من الأحوال اقتصار على تقصّي إخفاقات المؤلّفين، إسقاطاتهم وتمحّلاتهم - في بعض الأحيان- تحاملاً نقدياً؛ لذلك نجده يتساءل مستغرباً من موقف أحد المختصيّن في فكر ديدرو: "لقد كان ديدرو يكتب للعثور على الحقيقة، فهل يعتبر إهانة له الاعتراف بذلك، بإكمال السّعي وراءها معه وضدّه؟"[٨].

أمّا عنوانه الفرعي (رواية تعلّم Un roman d'apprentissage) فهو إشارة إلى سيرته الذّاتيّة وتحوّلاته من الجماليات الرومانطيقيّة مع الشكلانيّة والبنيويّة إلى النقد الحواريّ والنزعة الإنسانيّة محتذياً سبيل أستاذه رولان بارت بعد تأليف كتابه (رولان بارت بقلم رولان بارت)، وميخائيل باختين في تأسيسه للمبدأ الحواريّ وتعدّديّة الأصوات في فكر (ما بعد البنيويّة).

الحواشي:

(١) تودوروف، تزفيتان: النقد ونقد النقد (مقال)، ترجمة هاشم صالح، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (٣٤)، مركز الإنماء القومي، بيروت، ربيع عام ١٩٨٥م، ص٣٢.

(٢) السابق، ص٢٩.

(٣) صالح، هاشم: حوار مع ثلاثة نقاد فرنسيين، مجلة مواقف، العددين (٤١)، و(٤٢)، لبنان، أبريل١٩٨١م، ص٧٤ -٧٥.

(٤) تودوروف، تزفيتان: نقد النقد رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، ط١ (بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦م)، ص٩٦.

(٥) تودوروف، تزفيتان: تودوروف يراجع تودوروف (حوار مع هاشم صالح)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (٤٠)، مركز الإنماء القومي، بيروت، تموز/ آب ١٩٨٦م، ص٢٩.

(٦) نقد النقد رواية تعلم، ص١٧.

(×) يقصد تودوروف بالصّوتين الحاضرين: صوت المؤلّف الأوّل، وصوت القارئ النّاقد.

(٧) السابق، ص١٤٨.

(٨) نفسه، الصفحة نفسها.

علم نفس الأدب

أ.د.أحمد عبدالحميد عليان - مصر

في وقت مبكر للفكر الموسوعي والاهتمام بالعلوم الإنسانية المتخصصة والبينية في جامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية توجهت عمادة البحث العلمي إلى إصدار كتاب بعنوان (دليل التأصيل الإسلامي لعلم النفس: المؤتمرات، مقالات الدوريات، الرسائل الجامعية، الكتب)، سنة ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، من إعداد: د.محمد شناوي (الأستاذ في قسم علم النفس)، ود.أحمد تمراز (الأستاذ في قسم المكتبات والمعلومات)، باعتبار علم النفس من العلوم الاجتماعية النافعة التي تدرس أحوال الإنسان والثقافة والمجتمع من منطلق علمي منهجي، يهتدي بالإسلام، ورغم أن مجهود المعدّين ارتكز على عنوانات مؤلفات عديدة متنوعة في علم النفس وتداخله مع العلوم والفنون، فقد فتح الكتاب مجالات لأفكار مُلحة لإعادة النظر في صلة علم النفس بالعلوم الإنسانية والأدب والنقد تحديداً. وتزامناً مع السعي الدؤوب إلى إقرار تداخل العلوم والفنون وامتزاجهما من أجل فهم أعمق وأشمل وأدق للنص الأدبي؛ تحاول هذه القراءة السريعة أن تجد سبيلاً إلى توظيف (علم نفس الأدب) في استعادة حيوية النص الأدبي، بوصفه بنية مفعمة بالحياة بين مبدعه ومتلقيه، بالإضافة إلى كونه رسالة لغوية خالدة خلود اللغة.

(علم نفس الأدب) هو علم يجمع بين أبعاد النفس وفنون الأدب، يبحث في عقل الإنسان من حيث كونُه معبّراً عن أفكاره بأساليب لغوية راقية، ومقدّرًا لتعبير الناس عن أفكارهم بتلك الأساليب، فالأديب إذن ناقدٌ كما أنه عالم نفس، يلم بأساليب اللغة وعلى بصيرة بحركات النفس وإدراكاتها واتجاهاتها، محيطٌ بأعمال العقل ووظائفه، فأسلوب الأديب وأفكاره عنوان عقله ورمز شخصيته ومظهر خُلقه، فعلم النفس يساعد الأديب الناقد على دراسة عقلية الأديب المثمرة، إنه يعرف الأسباب النفسية فيكون حكمه الأدبي إنسانيًا أخلاقيًا بعيدًا عن التأثر بالمزاج والميول الشخصية، ومن ثم يسمح علم النفس للأديب بالتفكر والتدبر قبل أن يعبر ويحرر، فيأتي رقيقَ الملاحظة سريع التذكر قوي الإحساس صادق التصور واسع الخيال سليم التفكير. وعلم نفس الأدب يجعل الأديب مرهفَ الوجدان متزن الانفعال، فما دمر العالمَ إلا شطحاتُ العلم وغرور النفس وعدم اتزان العالم عندما يفقد صوابه الأدبي الأخلاقي. والأدب دائمًا يبني ويعالج هذه الشطحات؛ ولذلك قد نستحسن نَصوصًا إبداعية لمبدعين ليسوا منا ولا من ديننا ولا من جنسنا، ولكنها الإنسانية التي تسامح في علم نفس الأدب، فإذا كان الأدب هو التعبير باللفظ الجميل عن المعنى الجميل، فإن علم النفس هو علم العقل وعلم الشعور، إنه من العلوم التجريبية الوصفية، فهو يصف الأعمال الشعورية وأيضًا الأعمال اللاشعورية التي هي من مظاهر العقل الباطن، كالأحلام وهفوات اللسان والقلم، قد يساعد من خلال الأدب على الاستفادة من ملكات العقل الباطن فيضيء السلوك الإنساني بمعايير من الالتزام[1].

والأدب فن من الفنون الراقية، وكل فن هذا شأنه لا ينهض ولا يرقى إلا بالاستضاءة بنور العلم، والاهتداء بأصوله وقواعده، ومن أهم القواعد التي تعني الأديب وتنير له السبيل قواعدُ علم النفس الأدب، ففي النقد القديم وقف ابن قتيبة (٢٧٦هـ) وبعده النقاد القدامى، ثم عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، أمام أبيات على إثرها نهض النقد باحثاً عن سر تأثيرها الساحر، وبعد استفاضة تحليلية تنظِّر لقضية اللفظ والمعنى، أدرك الجرجاني التأثير النفسي على مبدع الصورة بعد أداء مناسك الحج، يقول الشاعر:

ولما قضينا من منى كـــل حاجة ... ومسَّح بالأركان من هو ماسح
وشُدَّت على حُدبْ المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخـــذنا بأطـــراف الحديث بيننا ... وسـالت بأعناق المطي الأباطح

والأبيات الثلاثة منسوبة لأكثر من شاعر، ووردت في أغلب كتب النقد تقريباً[٢]. وفي أخبار مجنون بني عامر - مثلاً - ونسبه يقول الأصفهاني: إنه قيس، وقيل: مهدي، والصحيح أنه قيس بن الملوح ... وأخبرني حبيب بن نصر المهلبي ... عن أيوب بن عباية، قال: سألت بني عامر بطناً بطناً عن مجنون بني عامر، فما وجدت أحداً يعرفه. وعن ابن دأب قال: قلت لرجل من بني عامر: أتعرف المجنون؟ وتروي من شعره شيئاً؟ قال: أوَ قد فرغنا من شعر العقلاء حتى نرويَ أشعار المجانين!؟ ونُقل عن الأصمعي قولُه: رجلان ما عُرفا في الدنيا قط إلا بالاسم: مجنونُ بني عامر، وابنُ القرية، وإنما وضعهما الرواة. وعن ابن الكلبي قال: حُدِّثتُ أن حديثَ المجنون وشعرَه وضعه فتًى من بني أمية كان يهوى ابنةَ عم له، وكان يكرهُ أن يُظهر ما بينه وبينها، فوضع حديثَ المجنون، وقال الأشعارَ التي يرويها الناس للمجنون ونسبَها إليه. وعن الأصمعي: سألت أعرابياً من بني عامر بن صعصعةَ عن المجنون العامري فقال: عن أيهم تسألني؟ فقد كان فينا جماعة رُموا بالجنون، فعن أيهم تسأل؟ فقلت: عن الذي كان يشبب بليلى... فقال: كلهم كان يشبب بليلى!! وعن العُتبي عن عَوانة: المجنون اسمٌ مستعار لا حقيقة له. وقال الجاحظ: ما ترك الناسُ شعراً مجهول القائل قيل في ليلى إلا نسبوه إلى المجنون!. هذه العبارات المقتطعة من سياقها تحاول طرح جميع الاحتمالات الممكنة لوجود هذه الشخصية النادرة، ومع الشك الذي يحيط بالاسم والنسب والقبيلة وأصل الوجود، فإن الأصفهاني غنَّى بشعره، وأورد سيرته متدرِّجاً مع مراحل عمره بما يعني أنه حقيقةٌ وليس وهماً. وبعد الأصفهاني بأكثر من ألف سنة ألَّف شيخنا شيخ النقد والأدب المقارن الدكتور محمد غنيمي هلال كتابه النادر (ليلى والمجنون)، وتحت عنوان «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» برهن على أسس من أصول علم النفس أن الأشعار المنسوبة إلى قيس تعبر عن شخص واحد بعينه، وتصور حالات عاطفيةً وانفعالات حقيقية؛ ومن ثم لا مجال للشك في الوجود التاريخي لهذا الشاعر[٣]. إذن فلعلم النفسِ الأدبي آليات دقيقةٌ تختبر الخبر، وتفحص النص، وتجمع بين النص وصاحبه فنياً وتاريخياً واجتماعياً وأسلوبياً.

وعندما تقول الشاعرة الأندلسية حمدونة بنت زياد المؤدب (٦٠٠هـ):

وقانا لفحـــــة الرَّمضـــاء واد ... سقاه مضاعفُ الغيث العميم
حللنا دوحَـــــه فحـــنا علينا ... حنو المرضعات على الفطيم

إنها لابد تدرك الحالة النفسية لطفلها الفطيم، يطلب الرضاع فتكون بين هدهدة وتهدئة ومداعبة، حتى تُنسي الطفل جوعه وظمأه، فهذه الانتقالة إلى صورة الوادي بوصفه أمًّا حانية وهي ومن معها في صورة الطفل الفطيم حالةٌ نفسية لا يصل إليها إلا الأم، وربما يلاحظها الرجل، فلا يستطيع أن يصل إلى هذا

القدر المركَّز من التعبير والتصوير ووصف الحالة النفسية للطفل الفطيم وأمه ونزلاء الوادي. وهذه ربما تكون دعوة لأديباتنا الناقدات أن يتدبرن الأدب عندما تبدع فيه المرأة خصائص ومظاهر قد يتجاوزها الرجل دون أن يقف عندها، فهذا مدخل نفسي.

وبوصف علم نفس الأدب علمًا بينيًا فإنه يعالج الفجوة بين العلوم والفنون، فإذا كان التاريخ -مثلاً- يتكلم عن العظماء المشهورين ويتجاوز الفقراء، فإن الأدب ينحاز إلى المغمورين الفقراء المهمشين، وفق نظرة علم نفس الأدب؛ لإحداث التوازن الكوني بين المشهور والمغمور والغني والفقير.

وأدبنا العربي القديم زاخر بإرهاصات في علم نفس الأدب، ونستطيع أن ندرس الجاحظ، وابن المقفع، وبشارًا، وأبا نُواس، ومن قبلهم كذلك في الجاهلية -كما درس أدباؤنا العرب الكبار رموز الأدب العربي القديم- وفق علم نفس الأدب، فعندما يقول ابن الرومي ساخرًا:

يقتِّرُ عيســـى على نفسه وليـس ببـاقٍ ولا خـــالد
ولـــو يستطـيع لتقتيره تـنـفـس مـن مـنـخـر واحـد

فالمبدع وصل لهذه الصورة وهو متدبر نفسية الموصوف البخيل الذي انعكس بخلُه على سلوكه، كما انعكست صفتُه الخاصة على مظهره العام، وعندما تقول السُلكة أم السليك: «كل شيء قاتل حين تلقى أجلك»، فإنها تصور حالة شديدة الخصوصية لأم فقدت ولدها.

وتطبيقًا لعلم نفس الأدب في وقت مبكر قسَّم حازم القرطاجني القصيدة العربية إلى فصول، وهو أول من أدرك الصلة الرابطة بين مطلع القصيدة وآخرها الذي يحمل في ثناياه الانطباع الأخير والنهائي في القصيدة، وبناؤه لهذه النظرة على الاستهلال والخاتمة قائم على أسس نفسية تراعي شعور القارئ، ونمو التأثير العاطفي والوجداني فيه، فمن طبيعة القارئ الإحساس والتجاوب مع المشاعر المتجانسة التي تفيض في جو أو مناخ خال من التقلبات العاطفية.

لم يُعرف علم النفس قديمًا بهذا الاصطلاح ولكن التأملات النفسيةَ كانت ملازمة لأدبائنا في تاريخ الأدب العربي، وحديثاً قد استخلص فرويد في كتابه (تفسير الأحلام) نظريته في علم النفس من واقع شخصيات الأدب المتخيلَة في الأعمال الأدبية، فبنى - مثلاً - تصوره للعقد النفسية المعقدة مثل: عقدة أوديب، وعقدة إليكترا، من الملاحم الإغريقية القديمة لسوفوكليس وهوميروس، وكذلك استخلص كولوريدج في كتابه (سيرة أدبية) علم النفس من النص الأدبي، ومن خلال استقرائه النفسي يرى أن الشعر ليس نقيضَه النثر، وإنما نقيضُه العلم، كما أن النقيض الحقيقي للنثر هو الوزن لا الشعر، فالغاية المباشرة للعلم هي الوصول إلى الحقيقة، بينما غاية الشعر المباشرة هي توصيل اللذة، وهي جامعة لعلم النفس والأدب، فالشعر علاج للنفس الإنسانية عند كولوريدج، كما يرى أن الطبيعة خاضعة للنفس تابعة لها، والطبيعة والنفس وجهان لحقيقة واحدة، إلا أن الطبيعة تعمل بلا وعي، بينما يعمل العقل بشكل واع، ويصل إلى أسمى درجات التعبير من خلال الإبداع العبقري الواعي. لقد مزج كولوريدج البصائر النفسية بالصور الوجيزة للمشاهد الطبيعية في كل قصائده الغنائية التأملية، في عملية تأويل مشتركة بين النفس والنص الأدبي[٤].

وقد عَرف سقراط طبيعةَ النفس الإنسانية من خلال الطبيعة الكلية للكائنات، وحديثًا استخلص كُتاب العربية وأدباؤها الكبار علم نفس الأدب في إعادة قراءة للتراث العربي، فسعى الدكتور محمد خلف الله في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) إلى ضرورة الإفادة من نظريات علم النفس في تفسير الأدب، وساعده أحمد أمين لتدريس علم نفس الأدب في الجامعة، ورأى خلف الله -رحمه الله- أن

عبدالقاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) سعى إلى رسالة نفسية ذوقية في نواحي التأثير الأدبي فكرتها الرئيسية هي: «أن مقياس الجودة الأدبية هو تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها»(٥).

وسار على الدرب آخرون، مثل: الدكتور مصطفى سويف، والدكتور حامد عبد القادر، والدكتور عز الدين إسماعيل، والعقاد، وطه حسين، وسامي الدروبي، وعاطف جودة نصر، وشاكر عبد الحميد... وغيرُهم ممن لمَّا أصل إليهم بعد، كلٌ اتخذ طريقًا للنظر في النص نظرة نفسية، فأسهموا جميعًا في بلورة صورة لانسجام النقد الأدبي والتحليل النفسي. فإذا كان اللقاء بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع قد تحقق على يد لوسيان جولدمان، فإن التلاقي بين النقد الأدبي والتحليل النفسي قد تحقق على يد شارل مورون، وقد تكونت لديه ثقافة علمية وأدبية في وقت معًا، فتحدث عن الأسطورة الشخصية، وعرَّفها: بأنها تلك الصور والاستعارات المتكررة التي تخلق الطابع المميز لمجموع الأعمال الأدبية للمبدع، فهذه الصور المهيمنة على مجموع أعمال كاتب واحد هي ما يسميه مورون بـ(الأسطورة الشخصية)، فموضوع النقد النفسي عنده هو شخصية المبدع من خلال الأسطورة الشخصية. فالجديد الذي أتى به مورون هو دراسة الصور المُلحة ذات البنية التقريرية أو الاستعارية في العمل الأدبي بطريقة نفسية لاشعورية وفق علم نفس الأدب، هدفها الوصول إلى جوهر السمات لدى المبدع.

ويشير حميد لحمداني إلى جاك لاكان تلميذ فرويد، وخلاصة تصوره في علم نفس الأدب أنَّ لاكان تحدث عن علاقة اللغة بالتكوين النفسي للإنسان، واتفق مع فرويد أن الأحلام واللاشعور ما هما إلا بنية لغوية ترسم البنية النفسية للإنسان(٦)، والجديد في هذا الأمر هو إخضاع الأحلام واللاشعور في النص الأدبي إلى مرصد علم النفس، فقد حول كلاهما اللاشعور والأحلام إلى لغة مسيطرة على الإنسان، واستدل لاكان على هذه السيطرة اللغوية بقصة إدجار ألن بو (الرسالة المسروقة)، رسالة سرية إلى الملكة دون علم الملك سرقها الوزير، ثم سُرقت منه، فحالة الصمت التي تخيم على الأشخاص الثلاثة خوفًا من الملك هو اللاشعور، ولكنه مسيطر بالقلق والحذر والحيطة على هؤلاء الأشخاص، فاللاشعور يتحكم في سلوكهم جميعًا. وهذا اللاشعور المسيطر قد ندركه في صفات يعيش أصحابها بيننا، وهي صفات تستحق الدراسة وفق هذه السيطرة كصفات الكرم ودوافعه في النثر والشعر.

لقد درسنا صورة الرجل وصورة المرأة، ولكننا ربما لم ندرس صورة الإنسانية التي تجمعهما إلى جانب الأمومة، والأبوة، والأخوة، والصداقة، والجيرة، والمعاملة، والتحيات العابرة، والمناسبات العامة والخاصة، وكلمات التحايا في الاستقبال والتوديع، وكذلك الحبُ وثمراتُه في بناء المجتمع، واللومُ، والعتاب، ومراجعة النفس، والأخلاقُ من منظور نفسي، كلها موضوعات قابلة للمدارسة وفق مناهج علم نفس الأدب وعلم النفس الاجتماعي، فإلى جانب الأسلوبية والبنيوية والسيميائية والتداولية والحجاج والإنشائية والتفكيكية وتلك المناهج المتوالدة من بعضها البعض، وفق نصوص أوربية خاصة، يجب أن ندرس هذه الموضوعات التي تتصل بمجتمعاتنا وفق إنسانية الإسلام وعالميته، ووفق علمنا باتساع لغتنا وإمكاناتها.

الحواشي:

(١) انظر: عبد القادر، حامد: دراسات في علم النفس الأدبي (القاهرة: المطبعة النموذجية، ١٣٦٧هـ/١٩٤٩م)، ص١٥،١٦ بتصرف.

(٢) انظر: القعود، عبد الرحمن بن محمد: أبيات «ولما قضينا من منى كل حاجة...» بين النقد العربي القديم والحديث، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد (١٣)، السنة (١٣)، ١٤٣٨هـ، وانظر: شبكة الألوكة: حضارة الكلمة - روافد.

(٣) انظر: عبد الله، محمد حسن: صفحته على الفيسبوك، بعنوان (لؤلؤ منثور في المنهج)، ٢٠١٨/١١/٢٢م، بتصرف.

(٤) انظر: الجزائري، رضا: كوليدج صمويل تايلور (مقال): http://www.startimes.com/f.aspx?t=٢٣٩٨٨٧٨٣.

(٥) خلف الله أحمد، محمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧م)، ص٩٥.

(٦) انظر: لحمداني، حميد: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ط٣ (٢٠٠٩م)، ص٨٣ وما بعدها بتصرف.

أفق الثورة والحداثة عند جبران خليل جبران

د.سعيد أصيل - المغرب

على سبيل التقديم:

شكّلت حركة المهجريين ثورة تجديدية هامة، أشاعت في الأدب العربي حالة من البحث عن الجديد، وابتداع أشكال جديدة، وصيغ غير مألوفة، ومضامين عصرية لم يعرفها الأدب من قبل، كما أشاعت داخل المثقفين العرب هذه الروح التواقة إلى فسح المجال لمواهبهم وأفكارهم وآثارهم، متأثرة في ذلك بما عاشته في مَهاجِرها وما اطلعت عليه، حيث لم تقف عند حد التأثير والكتابة على منوالها، بل شكلت (صدمة) قوية أيضاً، أعادتهم إلى تراثهم العربي الزاخر، ولفتت انتباههم إلى كنوزه المخبوءة، فعادوا إليه، واكتشفوه من خلال الغرب؛ ليعيدوا بناء إشكالية التأثر والتأثير على نحو مختلف.

من هنا امتزج الحس الرومانسي بدعوات التحرر العامة السائدة والفكر الديمقراطي التنويري، دون أن ننسى دعوات وكتابات (وولت ويتمان) التي كانت نبراساً يضيء سماء أمريكا في حينه، ويعم نورُه كل مكان فيها حتى شغل الناس، وأثار اهتمامهم، وأثار خصومات بينهم من خلال دعواته التحررية العارمة العامة لجميع مناحي الحياة، بما فيها الأدب – والشعر بخاصة- من كل القيود: قيود الوزن، والقافية، والمواضيع، والمضامين الحياتية التي يجب أن يعبَّر عنها بكل جرأة وصراحة ووضوح دون انتقاء أو اجتزاء.

هكذا اعتُبِر الأدب المهجري بداية جديدة للحركة الأدبية العربية الحديثة بكل المعايير بعد أن جابه رواده النموذج التقليدي للفن الأدبي واللغة والفكر عموماً، الذي ساد لزمن طويل ممتد، فخرجوا بكتاباتهم الخارقة لحدود المألوف، مما سيفسح المجال بعد ذلك للأجيال التالية قصد السير قدماً نحو الثورة (الشاملة)، التي عملت الحركة المهجرية مع باقي الحركات التجديدية الأدبية وروادها على تحقيقها بهدم الأهرامات التقليدية، وبناء نماذج جديدة متمردة، هدفها الأساس وغايتها الكبرى: التحرر، والتحرير، والحرية.

إن هذه المنطلقات الرومانسية الغربية تبرز لنا الأثر الكبير الذي أحدثته في الرومانسيين العرب، ولاسيما في المهجر، حيث سيتوجه المهجريون إلى هدم الثقافة الكلاسيكية، ومحاولة بناء نسق وأفق أدبيين على أنقاض الأدب الكلاسيكي، كما سنلاحظ الدعوات المتكررة إلى هدم البنى السياسية والمؤسسات الدينية والثقافة السائدة. وستبرز – مرة أخرى – الدعوة إلى التحرر، الذي سيبلغ أقصاه في هذا الاتجاه على صعيد التنظير والتطبيق معاً، وستمثل لنا أعمال الرواد النقديَّة والأدبية تجسيداً صارخاً لهذا التحرر وهذا الانعتاق من التقليدية و(السلفية الأدبية).

ويعتبر جبران خليل جبران علَماً رائداً في هذا المجال، استطاع أن يمزج بين التجديد في الإبداع كما في التنظير، صارخاً بكامل قوته لنبذ التقليد والبحث عن مدارجَ وأشكالٍ للحرية والانعتاق.

د. سعيد أصيل - المغرب

جبران خليل جبران ثورة ضد الجمود:

كان جبران خليل جبران (١٨٨٣م-١٩٣١م) عميد (الرابطة القلمية)، زعيماً لمدرسة التجديد الأدبي في المهجر، وأكبر المؤثرين في الأجيال التي عاصرته والتي جاءت من بعده، حيث أثّر بأسلوبه وبدعواته المتكررة إلى التحرر والانطلاق والثورة على القديم والجاهز من الأفكار والأساليب التقليدية الموروثة، وبدعوته إلى التحليق بالخيال المتموج المنسجم مع انطلاق الروح.

إن روح جبران المتحررة وخياله المتقد المحلق لم يُسْمَح لهما بالبروز والاستيقاظ إلا بعد هجرته إلى أمريكا، وسيؤديان به إلى رفض البيان العربي السائد وضروب البلاغة التي تآكلت جنباتها بفعل التكرار والاجترار ردحاً من الزمن وقروناً من التقليد، يقول جبران: "في الشرق اليوم فكرتان متصارعتان: فكرة القديم، وفكرة الجديد. أما الفكرة القديمة فستغلب على أمرها؛ لأنها منهوكة القوى محلولة العزم.

وفي الشرق يقظة تراود النوم، واليقظة قاهرة؛ لأن الشمس قائدها، والفجر جيشها.

وفي حقول الشرق - ولقد كان الشرق بالأمس جبّانة واسعة الأرجاء - يقف اليوم فتى الربيع منادياً سكان الأجداث؛ ليهبوا، ويسيروا مع الأيام. وإذا ما أنشد الربيع أغنيته بعث مصروع الشتاء وخلع أكفانه ومشى.

وفي فضاءات الشرق اهتزازات حية تنمو، وتتمدد، وتتوسع، وتتناول النفوس المتنبّهة الحساسة فتَضمها إليها، وتحيط بالقلوب الأبية الشاعرة؛ لتكتسبها"[١].

يؤكد جبران المنحى الذي يطمح إليه، ويصف حالة الشرق والصراع الذي يخوضه دعاة الجديد والتجديد في مقابل دعاة القديم والتقليد؛ لينتصر للجديد، ويبشر به و(بالفتى الربيعي) الذي يزيل الغشاوات عن عيون الشرقيين؛ حتى يستيقظوا من نومهم، ويبصروا الفجر القادم، ويُنْعِشوا أنفسهم بمظاهر البهجة والخضرة الربيعية التي ستعم بلادهم، بعد أن يدفنوا القديم/التراث: «إن أبناء الأَمس يمشون في جنازة العهد الذي أوجدهم وأوجدوه»[٢]، ولكنهم رغم ذلك عليهم الآن أن يوجدوا زمناً جديداً لهم غير هذا؛ لأن «أفكارهم وأقوالهم ومنازعهم وتصانيفهم ودواوينهم وكل مآتيهم ليست سوى قيود تجرهم بثقلها، ولا يستطيعون جرها؛ لضعفهم»[٣]. من هنا يغدو الجيل الذي يطالب به جبران - ومن ثم الفكر والأدب - جديداً رافضاً ثائراً على كل ما يمت إلى القديم بصلة. إنها نظرة مختلفة — تماماً — للأمور وللأشياء وللحياة وللكون كلياً. إن إنسان جبران هو إنسان جديد بدم وفكر وأدب مغاير ومختلف، ولن يستطيع أن يحقق ذاته في ظل هذا العالم إلا حين يتخلى عن كل مكونات العالم القديم السابق؛ ليصنع (كونه) هو، يقول جبران: "أنا لست مفكراً، أنا خالق أشكال"[٤]، وهذا الخلق ليس فقط في التعبير والشكل، بل إنه خلق للإنسان الجبراني الذي يطمح إليه، إنسان على غير مثال سابق ولا نموذج قديم.

امتدت ثورة جبران — إذن - إلى كل شيء، ولم تترك أمراً واقعاً إلا وثارت ضده. إنها ثورة ضد كل تقاليد الشرق وإنسانه في سبيل خلق (إصلاح) جديد، لم يألفه هذا الشرق من قبل؛ ولذلك كتب جبران رسالة إلى صديقه جميل المعلوف (سنة ١٩٠٧م)، يُعرب فيها عن أمله بأن يلقاه في باريس؛ ليسيرا معاً إلى حيث الباستيل «شاعرين بملامس روح روسو وفولتير»، وليكتبا «عن الحرية والاستبداد»؛ ليكونا من المساعدين «على هدم الباستيل القائم في كل بلدة في الشرق»[٥].

ثار جبران على المقدسات الشرقية، وَكَالَ لرجال الدين أشد التهم والتهكم، ووصفهم بالخداع وباستغلال سذاجة الناس و(إيمانهم) التقليدي واتباعيتهم، وتضليل (المؤمنين) الذين يخاطبهم قائلاً: «أتعرفون أيها المستسلمون الضعفاء من هو الكاهن الذي تهابونه وتقيمونه وصياً على أقدس أسرار نفوسكم؟...

هو خائن يعطيه المسيحيون كتاباً مقدساً، فيجعله شبكة يصطاد بها أموالكم، ومُراء يقلّده المؤمنون صليباً جميلاً، فيمتشقه سيفاً سنيناً، ويرفعه فوق رؤوسهم، وظالم يسلّمه الضعفاء أعناقهم؛ ليربطها بالمقاود، ويوثقها

باللُّجم، ويقبض عليها بيد من حديد، ولا يتركها حتى تنسحق كالفخار وتتبدد كالرماد.

... خذوا كتابه، ومزقوا ثوبه، وانتفوا لحيته، وافعلوا به ما شئتم، ثم عودوا، وضعوا الدينار في كفه، فيغفر لكم ويبتسم بمحبة. اصفعوا خده، وابصقوا بوجهه، ودوسوا عنقه، ثم أجلسوه على موائدكم، فيتناسى، ويتهلل، ويحل حزامه؛ لينمو جوفه بمآكلكم ومشاربكم. جدفوا على اسم ربه، واقذفوا بعقائده، واسخروا بإيمانه، ثم ابعثوا إليه بجرة من الخمر أو بسلة من الفاكهة؛ فيسامحكم ويبرركم أمام الله والناس»[٦].

تجديد الشكل وآفاق الحرية:

وبنفس هذا الرفض وهذه الثورة هاجم جبران اللغة العربية المشرقية، ودعا إلى خلق لغة جديدة، بعيدة عن الزخرف وأساليب البلاغة التقليدية والصور القديمة المتكررة، يقول في مقالته الشهيرة (لكم لغتكم ولي لغتي): «لكم لغتكم، ولي لغتي، لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب، ودمعة في جفن المشتاق، وابتسامة على ثغر المؤمن، وإشارة في يد السموح الحكيم. لكم منها ما قاله سيبويه والأسود وابن عقي، ومن جاء قبلهم وبعدهم من المضجرين المملِّين، ولي منها ما تقول الأم لطفلها، والمحب لرفيقته، والمتعبد لسكينة ليله. لكم لغتكم عجوزاً مقعدة، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها... أقول إن ما تحسبونه بياناً ليس أكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة...»[٧].

لم يوجد هناك شيء يتسع لروح جبران وثورته ورغبته في تخطي الجاهز؛ ولذلك فإنه لم ينخرط في عصر النهضة العربية، بل تجاوزه بكل المقاييس والمعايير، وانفصل عنه، وأحدث قطيعة مع كل مكوناته، حتى اللغوية منها، في ثورة شاملة وعاصفة على المألوف الذي لم يتسع لطموحه العام، ذلك ما يؤكده في إحدى رسائله لماري هاسكل، حيث يقول: «لم تكن الطريق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة، وهكذا كنت أعمل دائماً على ما ينبغي أن يعبر عنها، ولم أقتصر على صياغة ألفاظي الجديدة، بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة؛ كان عليَّ أن أجد أشكالاً جديدة لآراء جديدة»[٨]. بهذا الوعي الرومانسي عمل جبران على تفجير تلك (المؤامرة) التي استهدفت الشعر والأشكال التعديلية في العالم العربي، وبذلك أيضاً أثار خصومات كثيرة استهدفته واستهدفت فكره وكتاباته التي خرقت أذواق معاصريه، فوقفوا حائرين أمام هذا الغريب الذي عكَّر عليهم حياتهم الفكرية و(الإبداعية) الموغلة في غياهب القديم، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى. وهذا ما كانت قد أنجزته الرومانسية الغربية التي استفاد منها جبران، وأخذ عنها روحها التوَّاقة إلى الحرية والتحرر، وذلك من خلال «التمييز ما بين التقليد والإبداع، ما بين النظام والمغامرة، ما بين النَّظم والشعر، وفي سياق هذا الإنجاز الذي فجّر الأشكال التقليدية للتعبير الشعري كانت الرومانتيكية أول من زاول صيغة (قصيدة النثر) التي لم تُثمرْ جدَّتَها إلا فيما بعد، لكن بعد أن سبق تلك الجدة التفجير الرومانتيكي للأشكال التقليدية في التعبير الشعري»[٩] وحتى النثري. هذا التفجير للغة سيعمل جبران على نقله إلى الأدب العربي نقداً وإبداعاً، مكسِّراً الحدود بين الشعر والنثر ضمن ما يسميه محمد جمال باروت (الشمولية الشعرية)، التي توقفت عندها سوزان برنار ضمن مصطلح (النثر الشعري)[١٠]، بوصفه أحد أهم خصائص الوعي الرومانسي المبكِّر. هذه الشمولية/النثر الشعري كان قد بلورها في نظرية أدبية فيكتور هوجو في مقدمته لمسرحيته (كرومويل، ١٨٢٧م) التي تعدّ بيان الرومانتيكية، كما كانت منطلقاً للرومانسية من خلال التعريف الذي قدمته جماعة (يينا) الألمانية للشعر الرومانسي: «الشعر الرومانسي: شعر كوني متقدم، ليست غايته فقط جمع الأجناس المتفرقة للشعر والعمل على ربط الشعر بالفلسفة والبلاغة. إنه يريد - ويجب عليه مرة - أن يمزج، ومرة أن يصهر، كلاً من الشعر والنثر، الخصيصة العبقرية والنقد. شعر الفن والشعر الطبيعي، يجعل الشعر حياً واجتماعياً، المجتمع والحياة شعريين... إن أجناساً شعرية أخرى Dichtart قد اكتملت، ويمكنها أن تكون الآن في كليتها ممزقة إرباً إرباً. والجنس الشعري الرومانسي ما يزال في حالة صيرورة. وجوهره الخاص هو ألا يقدر دوماً أن يكون غير صيرورة، وألا يكتمل أبداً. لا نظرية تستطيع أن تستنفده، والنقد التخميني هو القادر على المخاطرة بتعيين مثاله. إنه وحده اللانهائي، كما أنه وحده الحر، ويعترف بأن القانون الأول هو ألا يتحمل إلزام الشاعر أيَّ قانون يهيمن عليه، الجنس الشعري الرومانسي هو وحده الأكثر من جنس، ويكون

بمعنى ما الفن ذاته للشعر؛ لأن كل شعر بمعنى من المعاني رومانسيٌّ، ويجب أن يكون رومانسياً"»[١١].

هكذا عملت الرومانسية على إنشاء جنس/نوع أدبي جديد مغاير ومختلف، يضم كل الأنواع في شكل واحد، كتعبير غير مباشر عن البحث عن مجتمع أو بناء اجتماعي جديد ومغاير، كانت الضرورة الألمانية تدعو إليه أكثر من غيرها.

إن هذا التفجير النوعيّ واللغوي سيتمثل خير تمثيل في كتابات جبران بخاصة، وأغلب المهجريين بعامة، تلك الكتابات التي كانت حالة تفجرات أكثر منها حالة بناءات، حالة شمولية أكثر منها حالة نوع شعري، وبمعنى آخر حالة شعور أكثر منها حالة كتابة، فلقد كانت قوة الهدم لديه أكثر من قوة التنظيم، وفي هذه النقطة يتحدد، كما يقول أدونيس: «بتفجراته لا ببناءاته»[١٢]، وهو نفس ما سيؤكده كمال خير بك حين اعتبر أن «الحكم على جبران يجب أن يتم من خلال ما توصل إلى تحقيقه، وكذلك على ضوء سعة العاطفة الروحية والاجتماعية والفنية التي أثارها، أكثر مما يتم عبر الأشكال التي اختارها للتعبير عن تلك العاطفة»[١٣]، ومع ذلك فإن إنجازاته الأدبية غير المألوفة تعد من أهم الإنجازات الفنية العربية التي شكلت تحولاً كبيراً في الأدب العربي؛ مما جعل المحافظين يصطدمون بها، ويذهلون أمامها، وتشيع حولها الخصومات وتتفرق المذاهب.

جبران وتفجير اللغة:

حاول جبران أن يخلق لغة جديدة داخل اللغة العربية القديمة، بها سيكتب أدبه، لغة (الرؤيا) ولغة (النبوءة) التي يقول عنها: «أقول لكم ولنفسي: إن ما نراه بأعيننا ليس بأكثر من غمامة تحجب عنا ما يجب أن نراه ببصائرنا، وما نسمعه بآذاننا ليس إلا طنطنة تشوّش ما يجب أن نستوعبه بقلوبنا»[١٤]، فهذه الغمامات وهذه الطنطنات هي ما حاول جبران أن يتجاوزه، ودعا بأعلى صوته وبكل ما أوتي من قوة إلى العمل على تجاوزه، كما سعى هو بنفسه إلى ذلك، بل إنه حقق جزءاً كبيراً من طموحه ذاك حين تجاوز الحدود والطرق الشعرية القديمة للتعبير، بل تجاوز مشكلة اللغة نفسها، واتصالها بالأحاسيس والمشاعر إلى مشكلة (الرؤيا) القائمة على حساسية جديدة، حساسية هذا الإنسان الجديد في عالمه الجديد الذي يدفعه إلى تغيير نظرته لنفسه وللأشياء المحيطة به، ولحياته ولكونه كلياً، أو ما يسميه هو نفسه بـ«تلك الرؤيا وتلك البصيرة وذلك التفهم الخاص بالأشياء الذي هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالي»[١٥]، هذا الذي لا يستطيعه غير (الإنسان الإلهي) أو (النبي) الطامح دوماً إلى الحلم، المتخلص من كل القيود التي قد تستعبده أو تستعبد لغته أو فكره أو حتى طموحه لأنْ يكون نبياً، دونما حاجة إلى واسطة تشوش عليه صفاء الرؤية أو تُغَمِّمُ اتصاله المباشر بإلهه بغشاوة الدجل والخداع وضباب الرؤية والرؤيا. إن نبي جبران هو الذي هدم هذه الحدود الفاصلة بين الأشياء -كما قلنا- والفاصلة أيضاً بين اللغة والشعر والنثر، إنه إنسان الحرية بكل مقاييسها وبأعلى ما يمكن أن تصل من درجات الكمال والتحرر نفسه، والانعتاق حتى من التعريف نفسه؛ ولذلك لا مجال لألفاظ وأوصاف (مثل: الصالح، والطالح) في الحياة أو في الفن والأدب والفكر ما دام «واقع الحياة أنها ليست عبثاً وباطلاً، وأنها أبعد من الصلاح والطلاح»[١٦] كما قال، وهو ما جعله يعمل على تذويب الشعر في النثر، والمقالة في القصيدة، والمسرح في الخاطرة... وهكذا؛ ليؤلف نصوصاً حار البعض في وضعها ضمن أنواع الأدب المعروفة عندنا، لأنها على غير مثال مألوف، وسمّاها البعض الآخر، خطأً بـ(الشعر المنثور)، ومن ثم احتلت مسألة اللغة عند جبران حيزاً كبيراً؛ مما جعلها «تتدرج في سياق المسألة النهضوية. إنها أكثر من وعي بتغيير الشعر، إنها وعي بتغيير الواقع»[١٧]، وهذا ما حدا بأدونيس إلى أن يعتبره «نقطة انطلاق تعتبر الشكلية بأنواعها شبه الرمزية وشبه الرومانطيقية نقطة وصول»[١٨]، ففي كتابه (النبي) الذي يعتبره هو نفسه، من أحسن ما كتب منذ أن كان في طي الإنجاز والتكوين؛ في هذا الكتاب يوظف جبران أسلوب الحكمة والرمز، ويذهب بعيداً، يفجر فيه الحياة التي تفجر، هي أيضاً بنفسها، تعاليم جمة ينثرها جبران بطريقة بديعة رائعة، لم يسبقه إليها أحد في الأدب العربي على الأقل، كما يوظف فيه – وفي غيره أيضاً – عنصر الرمز، حيث تنفث الحياة حكمتها وأسرارها وطرائفها بعمق وبنظرة ثاقبة، تحاول أن تصل إلى جوهر الإنسان وضميره، وتلج روحه قبل عقله وفكره، وتخاطب فيه الإنسان/النبي؛ لتتعلم الإنسانية جمعاء وتتأثر وتؤثّر، وبالتالي تغير نفسها وروحها وأعمالها وأخلاقها ونظرتها للكون بما فيه ومن فيه؛ ولذلك جاءت كتاباته مفعمة برمزية «مشبعة بنزعة رومانتيكية، تلمح فيها التشخيص الرومانتيكي الذي يبث

الحياة في المرثيات، رمزية تطل فيها روح وليم بلاك وشلنغ ونوفاليس وكولردج، وهي رمزية يربطها بالرمزية الأوربية المذهبية أنها عمدت إلى تحطيم القالب اللغوي الصلب، ويفصلها عنها عنايتها بالتحليل والتقرير ومخالطتها للوعي والتعقل، فقد كان جبران دائماً لا يرمز إلا إلى فكرة نابعة من عقله، فهو يستمد الفكرة من عقله، ويستعين على تصويرها بخياله وقلبه، ولا يترك العنان لإحساسه الروحي، كما كان يفعل الرمزيون الغربيون، بل إن عقله دائماً كان يطغى على روحه وقلبه، وعقله يبدو دائماً أكثر من قلبه... غير أن قلبه على أيِّ حال كان أكثر تحرراً من ربقة العقل في نثره منه في شعره، ومن أجل ذلك نلمح الحيوية والروح في نثره أكثر مما نلمح ذلك في شعره...»[١٩]، ولنستمع إلى جبران في أحد نصوصه يخاطب الريح: «تمرّين آناً مترنحة فرحة، وآونة متأوهة نادبة؛ فنسمعك، ولا نشاهدك، ونشعر بك، ولا نراك، فكأنك بحر من الحب يغمر أرواحنا، ولا يغرقها، ويتلاعب بأفئدتها وهي ساكنة.

تتصاعدين مع الروابي، وتنخفضين مع الأودية، وتنبسطين مع السهول والمروج. ففي تصاعدك عزم، وفي انخفاضك رقة، وفي انبساطك رشاقة، فكأنك مليكٌ رؤوف يتساهل مع الضعفاء الساقطين، ويترافع مع الأقوياء المتشامخين.

في الخريف تنوحين في الأودية؛ فتبكي لنواحك الأشجار، وفي الشتاء تثورين بشدة؛ فتثور معك الطبيعة بأسرها، وفي الربيع تعتلين وتضعفين؛ ولضعفك تستفيق الحقول، وفي الصيف تتوارين وراء نقاب السكون؛ فنخالك ميتاً قتلته سهام الشمس، ثم كفنته بحرارتها. أنت تحملين من أزقة المدينة أنفاس العلل، ومن الروابي أرواح الأزهار، وهكذا تفعل النفوس الكبيرة التي تحمل أوجاع الحياة بسكينة، وبسكينة تلتقي بأفراحها... أنت تكتبين على وجه البحيرة أشعاراً لم تمحيها؛ وهكذا يفعل الشعراء المترددون»[٢٠].

هكذا تتحول الريح إلى رمز عند جبران؛ ولذلك فإنه لا يقف عند حدود الوصف الخارجي البارد، بل يتجاوز ذلك إلى أن يصفها بروحه، يتحدث عنها ومعها، وقد امتزجت داخل كيانه كل عناصرها، واستحوذت على قلبه وامتلكته؛ ولذلك فهو إنما (يؤنسن) الريح في الوقت الذي غمرت روحه واستوطنت عقله وخياله. من هنا تغدو ريح جبران ريحاً خاصة، يمتزج فيها الواقع بالخيال من خلال الرمز الذي يشدها إلى الأرض بأوتاده في نفس الوقت الذي يحلق الخيال في جنباته... وهو ما سيتحدث عنه في (النبي) حين يقول: "إن الريح لا تخاطب السنديانة الجبارة بلهجة أحلى من اللهجة التي تخاطب بها أحقر أعشاب الأرض. والعظيم العظيم إنما هو ذلك الذي يحوّل هزيم الريح إلى أنشودة جميلة تزيدها محبته حلاوة وعذوبة"[٢١]، وبذلك «يرى جبران - والرمزيون كلهم - الأشياء من خلال ذواتهم، فيحكمون بينها الصلات، ويفسرونها تفسيراً ذاتياً صرفاً على أساس إحساسهم بالحقيقة التي تجمعها، وتوحد بينها في الأصل، كأنهم - بهذا التفسير - يعبّرون عن نزوعهم إلى المطلق الذي تلتحم فيه هذه الأشياء، ويقوم الخيال... بدور هام في تصوير العلاقات وتقريب المشاهد المتفرقة"[٢٢].

لقد ابتدع جبران هذا الأسلوب الرمزي الخاص؛ لإشاعته في الأدب العربي بعد ذلك، ويشكل موجة جديدة في كتابات الأدباء، ولاسيما الشباب منهم، في لبنان أولاً ثم مصر وباقي المناطق العربية رغم معارضة المعارضين، وهو أسلوب استطاع بواسطته أن يبرز أسرار الحياة والكون والطبيعة والوجود، موظِّفاً كل عناصر الطبيعة التي التجأ إليها، يخاطبها، ويحنو عليها وإليها باحثاً عن ذاته فيها، وهذا ما سيصرح به في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل: «أما أنا فأحاول أن أجد ذاتي من خلال الطبيعة. إن الفن بالنسبة لي، أيتها العزيزة ماري، أبعد من الأشياء التي نراها ونسمعها، والطبيعة ما هي إلا...، والله ما أ نشده وما أحب أن أتفهمه»[٢٣].

على سبيل الختم:

لم يكن إذن أسلوب جبران ولغته والشكل الذي كتب به أمراً مألوفاً في الأدب العربي، بل إن قراءته للرومانسية الغربية، واطلاعه الجيد والمباشر عليها تصادف مع روحه وخياله التواقين إلى الحرية، فانتهج له الكتابة على هذا الشكل الجديد المتحلل، معتبراً - كما اعتبرت الرومانسية ذلك - أنّ "الشكل لا يوجد على نحو مجرد، مهيئاً لأن يمتلئ بعصارة من روح الإنسان، بل إنه بلورة لهذه العصارة عندما تبرد في عقل الشاعر. ولكن التفكير على هذا النحو هو بالفعل تفكير رومانسي. إن الثورة الرومانسية على وجه الدقة هي تطابق الشكل مع المادة والفكرة

الجوهرية، هي أن الأدب – أو الكتابة الإبداعية سواء في الشعر أو النثر – نوع من النشاط التشكيلي. إن الشكل يظهر بصورة تلقائية من خلال إدراك الشاعر الوجداني للفكر، أو من خلال تنفيذه للصورة الماثلة في ذهنه تشكيلياً إذا كان رساماً"»[٢٤]، فكان الشكل الذي اختاره جبران لأغلب كتاباته (شكلاً لا محدوداً)، أدى إلى إعادة النظر جذرياً في معنى الشعر، ومَثَّل ما اصطلح عليه بـ(الشعر المنثور) عند جبران أساساً شكلاً من أشكال الوعي الفني بما سماه محمد جمال باروت بـ(الشمولية الشعرية) المتحللة من صرامة البناء التقليدي. هذه الشمولية الجبرانية لم تكن موسوعة وجدانية لمشاعر السخط والقلق والتمرد والتفسخ، التي أثارت «عاصفة روحية واجتماعية وحسب، بل إنها فجرت الشكل التقليدي للتعبير الشعري، وأثرت في أفكار زمنها ومفهومه للشعر. لقد كان الشكل التقليدي منذ مطلع القرن، بل من أواخر القرن التاسع عشر يسير نحو التحلل، وقد مهّد تحلله للقول بـ(الشعر المنثور) الذي ستجد (الهلال) في جبران خليل جبران خير معبر عنه»[٢٥]، كما سيدافع النقاد والأدباء عنه ويعملون على نشره وتوطيد دعائمه النقدية والإبداعية، رغم كل العواصف المناوئة.

وخلاصة القول أنَّ جبران -كما تحدث عنه نعيمة- لم يتقيد «بالقوانين والسنن التي أذعن لها شعراؤنا وكتابنا منذ أجيال؛ لأنه وجد نفسه أوسع منها، وعندما شعر بالحاجة إلى البيان عما في نفسه الهائجة أبى أن يلجأ إلى الأساليب البيانية المطروقة فأعرض عنها، ثم ثار عليها»[٢٦]، وكتب بالأسلوب الذي ارتضاه؛ ليعبر عن أحلامه وأفكاره و(نبوءاته) وتطلعاته، أسلوب فيه من الشعر ما فيه وفيه من النثر ما فيه، أو لنقل: شكل لا محدود، ولا محدّد.

الحواشي:

(١) جبران، خليل جبران: المجموعة الكاملة، ط١ (بيروت: مكتبة التربية، ١٩٩٦م)، ١/٥٤٥-٥٤٦.

(٢) السابق، ١/٥٤٩.

(٣) نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) صايغ، توفيق: أضواء جديدة على جبران، ط٢ (لندن: دار رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩١م)، ص٤٩٢.

(٥) نقلاً عن الأشتر، عبد الكريم: النثر المهجري، ط٤ (بيروت: دار الفكر، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص١٠١-١٠٢.

(٦) السابق، ص١٩١.

(٧) نفسه، ص٥٥٤-٥٦٢.

(٨) نقلاً عن أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط٥ (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦م)، ص٧٩-٨٠.

(٩) باروت، محمد جمال: الحداثة الأولى - مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر (مقال)، مجلة المعرفة السورية، السنة (٢٤)، العددين (٢٨٣) و(٢٨٤)، سبتمبر- أكتوبر، ١٩٨٥م، ص١٢٢.

(١٠) وهو ما اصطلح عليه في النقد العربي بـ(الشعر المنثور).

(١١) نقلاً عن بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها (الرومانسية)، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٩م)، ٢/١٥-١٦. ولمزيد من التفصيل في هذا الأمر يمكن الرجوع إلى الكتب التي تناولت الرومانسية وجذورها، ومنها كتاب: Ph.Lacou –labartheet J. –L. Nancy ; L›absolu littéraire. coll.poétique. Seuit ١٩٧٨.

(١٢) أدونيس: الثابت والمتحول- صدمة الحداثة، ط٥ (بيروت: دار الفكر، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، ٣/٢١٠.

(١٣) خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر المعاصر- دراسة في الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ط٢ (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦م)، ص٣٣.

(١٤) المجموعة الكاملة، ١/٤٨٢.

(١٥) أضواء جديدة على جبران، ص١٩٥.

(١٦) نقلاً عن: السابق، ص٢٤٩.

(١٧) الحداثة الأولى - مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر (مقال)، مجلة المعرفة السورية، ص١٣٠.

(١٨) مقدمة للشعر العربي، ص٩٠.

(١٩) الجندي، درويش: الرمزية في الأدب العربي، د.ط (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت)، ص٤٧٢-٤٧٣.

(٢٠) المجموعة الكاملة، ١/٣١٥-٣١٦.

(٢١) السابق، ١/٣١٦.

(٢٢) النثر المهجري، ص١٩٥.

(٢٣) نقلاً عن: أضواء جديدة على جبران، ص٢٧٣.

(٢٤) ريد، هربرت: الثورة الرومانسية، ترجمة عادل محمد علي (مقال)، مجلة الشعر، العدد (١٠)، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٦٤م، ص٩٢.

(٢٥) الحداثة الأولى: مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر (مقال)، مجلة المعرفة السورية، ص١٣٤.

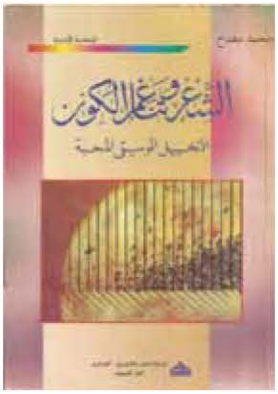
(٢٦) نعيمة، ميخائيل: الغربال، ط٧ (بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، ١٩٧١م)، ص٢٢٦.

مفهوم الإيقاع في التجربة النقدية للناقد المغربي محمد مفتاح

محمد ايت الطالب - المغرب

يكتسي الإيقاع أهمية كبرى في الشعر، فهو من الركائز الأساسية التي تتأسس عليها القصيدة، إلى جانب عناصر أخرى كالمعنى. فمن دون إيقاعٍ ومن دون معنى، لا يوجد هناك شعر[1]. وقد شغل هذا المفهوم الشعري عدة باحثين ودارسين قديماً وحديثاً، شرقاً وغرباً. وسنركز في تناول مفهوم الإيقاع على كتابي محمد مفتاح: (الشعر وتناغم الكون)، و(مفاهيم موسوعة لنظرية شعرية).

١- الإيقاع في كتاب (الشعر وتناغم الكون):



خصَّ محمد مفتاح كتابه (الشعر وتناغم الكون) بتقديم منهاجية شمولية، يسعى من خلالها إلى دراسة مظاهر التناغم في الشعر. وقد أكد أن تناغم الشعر يتحقق في ثلاثة مظاهر، هي: التناغم بالموسيقى، والتناغم بالمحبة، ثم التناغم بالخيال. وقد اتخذ من شعر عبدالله الفيصل متناً لدراسة مظاهر هذا التناغم. ما يهمنا في هذا المبحث هو المظهر الأول من مظاهر التناغم، الذي سماه (التناغم بالموسيقى)؛ لأنه درس فيه الإيقاع، وبيَّن علاقة الشعر بالموسيقى، والرقص، والغناء. فهو يؤكد أن أوجه «التداخل بين الشعر والموسيقى والرقص والغناء عديدة من حيث إن كلاً منهما يعبر عن بعض الأبعاد الإنسانية العميقة، وعن توافقات وتناغمات كونية. هكذا يجد الباحث حديثاً عن مكونات الموسيقى من: صوت، وبعد، ونسق، وجنس، ولحن، وتحويل، وإيقاع، ومقطع، وزمان، كما يجد حديثاً عن الصوت والإيقاع والمقطع... في الشعر»[2]. لا يتردد محمد مفتاح في التأكيد على أن العروض العربي نشأ مرتبطاً بالموسيقى، لكن مع مرور الزمن تخلّى هذا العروض عن تلك الأصول، فحاول مفتاح أن يحيي «الصلة بين العروض وإيقاعاته، والألحان وإيقاعاتها، بمقايسة مجال بمجال؛ مما يعيد للشعر غناءه ووظائفه وجلاله وحرمته»[3].

إن أول ما يمكن أن نلاحظه على عمل مفتاح في كتاب (الشعر وتناغم الكون)، وكذا في كتاباته الأخرى، أنه لم يخصص أيَّ فصل أو جزء من فصل للحديث عن مفهوم الإيقاع وقضاياه وتطوراته، وتبيان دلالاته اللغوية والاصطلاحية، والتمييز بينه وبين عناصر أخرى كاللغة والدلالة والوزن والعروض، وإنما يتحدث الباحث عن المفهوم بشكل عام رابطاً إياه بقوة بالإيقاع الموسيقي، بشكل لا يقبل التفرقة أو التَّجزيء، فكأن الموسيقى هي الشعر، والشعر هو الموسيقى، وعناصرهما هي نفسها، إذ قلَّما أشار إلى أوجه التمايز والاختلاف بين العلَمَين. فكما أن بينهما أوجه اتفاق وتأثير وتأثر، فثمَّة أوجه اختلاف وتمايز، بل أكثر من ذلك فإن محمد مفتاح - أَحياناً - يستعمل مفهوم الإيقاع في الموسيقى كمرادف للعروض في الشعر، أي: كأن العروض هو الذي يحقق الإيقاع في الشعر. وهذا الأمر لا يعني أن مفتاح يتبنى هذا التصور الضيّق عن الإيقاع، وإنما يرتبط بهذا السياق دون غيره، فنحن نجد أقوالاً أخرى تبيّن مدى وعي الباحث بدلالات هذا المفهوم كما سنرى لاحقاً.

٢- الإيقاع في كتاب (مفاهيم موسعة لنظرية شعرية):

أما كتابه (مفاهيم موسعة لنظرية شعرية)، فقد قسّمه إلى ثلاثة أجزاء، خصص الجزء الأول (للمبادئ والمسارات)، حيث قسّمه إلى قسمين: القسم الأول قدم فيه المبادئ التي استند إليها، وهي مبادئ معرفية وحركية

محمد آيت الطالب – المغرب

وتوليفية وتنظيمية. في حين خصّ القسم الثاني بالمسارات، التي عرضها في أربعة فصول، وهي: سحر الأعداد والأشكال، وتوليف الأنغام، وبلاغة الألحان، ثم تناغم الأكوان. أما الجزء الثاني الذي عنونه بـ(نظريات وأنساق)، فقد مهد له بمدخل عرض فيه للمنهاجية والإشكال، ثم بسط أهم النظريات التي اعتمدها، والمتمثلة في: النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية، ونظرية التعبير الإيقاعي، والنظرية الإيقاعية، ثم النظرية الموحدة؛ ليصل في الأخير إلى عرض الأنساق المتمثلة في: نسق الأصوات، ونسق التراكيب، ونسق الدلالات، ثم النسق الموحد.

جاء الجزء الأخير من كتاب محمد مفتاح؛ ليتمم تصور الباحث المقدم عن النظرية الشعرية الموسعة على مستوى الممارسة النصية، وذلك من خلال تحليل نصوص شعرية لشعراء معاصرين من المشرق والمغرب. فهذا الجزء يمثل تطبيقاً لأطروحات محمد مفتاح النظرية. وقد عنونه بـ(أنغام ورموز)، وقسمه إلى قسمين، مهّد لهما بمدخل حدد فيه الآلة والمتن، وأنهاهما بمخرج ذكّر فيه بالخطوط العريضة للمنهاجية المقترحة وآفاقها.

إذا حاولنا استكشاف دلالة مفهوم الإيقاع لدى محمد مفتاح من خلال كتاب (مفاهيم موسعة لنظرية شعرية)، فإننا نجد بعض التعاريف المبثوثة بين ثناياه، إمّا بالتعليق على بعض من استند إلى آرائهم من الكتّاب والمفكرين، وإمّا بالحديث بشكل عابر. فمن التعريفات التي قدمها الباحث للإيقاع كونه: «مجموعة مركبة من مدد مؤلفة بحسب ترتيب معين... فإن إيقاع المقاطع القصيرة يكون سريعاً مضطرباً نازلاً وفعالاً في الرقص الحربي وحاراً نشطاً، في حين أن الإيقاع الناتج عن المقاطع والأصوات الطويلة يكون متثاقلاً وهادئاً، إلا أنه صاعد، وهو مؤثر في الأناشيد الدينية، ومريح ومهدئ؛ لتراخيه وبطئه»[٤]. يتبين من هذا التعريف أن الإيقاع عام، ولكن ليس في المجال الشعري فقط. الإيقاع أكثر شمولية وتعدداً وتشعباً رغم أنه يتبدّى أنه واحد بمسمى واحد؛ لذلك فإننا نرى أن هذا التعريف يحتاج إلى توضيح وتدقيق حتى ينطبق على الشعر.

ومن التعاريف التي يقدمها الكاتب ذلك الذي نقله عن الأرموي، بكون الموسيقيين يعرّفون الإيقاع «بأنه قسمة زمان اللحن بنقرات بينها أزمنة متساوية الكمية، متوالية على أوضاع مخصوصة»[٥]. فهذا التعريف ينطبق انطباقاً كليا على الموسيقى، وليس على الشعر.

لقد كان الباحث واعياً بالإشكالات التي يطرحها مفهوم الإيقاع؛ لذلك نجده يقدم أهم النظريات التي اهتمت بالإيقاع، ثم يُردفها بملاحظات قيّمة، أكد من خلالها أن «أيَّ نظرية لم تفلح في تقديم إطار نظري موحد لدراسة الإيقاع»[٦]؛ وذلك لأسباب تمثلت في «خمسة أساطير: (١) الإيقاع ذو بعد واحد، (٢) الإيقاع الشعري لساني طبيعي، (٣) الإيقاع الشعري مطرد، (٤) الإيقاع الشعري اتفاقي، (٥) الإيقاع الشعري خطي سطحي»[٧].

يشي هذا القول بالصعوبات والإشكالات البنيوية التي يطرحها مفهوم الإيقاع؛ مما يستلزم معه فصلاً وتدقيقاً بين ما هو شعري وما هو موسيقي، وذلك بالتفصيل في عناصر كل واحد منهما على حدة؛ لذلك حاول مفتاح تحديد بعض خصائص ومميزات الإيقاع الشعري «منها: (١) التراتبية، (٢) التراتبية بطرق مختلفة، (٣) البعد العمودي، (٤) ترابطه مع ظواهر أخرى، (٥) تعالقه مع إيقاعات أخرى»[٨].

مما سبق يمكن أن نجمع الخصائص المميزة للإيقاع الشعري في ثلاثة عناصر أساسية، يمكن أن نعتبر أنها تميز الإيقاع الشعري عن غيره:

أولاً- الإيقاع في الشعر يتم على مستوى اللغة وتراكيبها، وبالتالي فهو يتأثر ببناء الجملة.

ثانياً- الإيقاع في الشعر ليس هو نفسه في علوم وفنون أخرى كالموسيقى والرقص وإيقاعات الحياة العامة.

ثالثاً- الإيقاع الشعري ذو خصائص مميزة تختلف وتتعدد، ولكنها ترتبط بخصوصية اللغة واطرادها وخطيّتها.

ما دام أن محمد مفتاح كان واعياً بما يطرحه الإيقاع من قضايا وإشكالات، فإنه كان من الأجدر أن يخصص حيزاً لمناقشة تلك القضايا والإشكالات، بما يحقق مزيداً من الوضوح، ويتم إغناء أطروحات الكتاب الجريئة والحاملة لأهداف منهاجية ومعرفية عظيمة، وهذا ما سيساعد على إغناء وإثراء غايات الكاتب، وتحقيق أهدافه

وطموحاته. فمواكبة المفاهيم، وتتبع نموها وتطورها، وتقديم التصورات النظرية عنها ودلالاتها، والاعتماد على بناء نظري مفاهيمي متماسك ومتين؛ سبيلٌ لإرساء دعائم البحث العلمي وتقوية الوشائج بين فقراته، وتيسير السبل للوصول إلى الأهداف المسطرة.

يمكن أن يقال: إن عناصر الإيقاع في الشعر معروفة، ولا تحتاج إلى تدقيق. إلا أن ذلك غير صائب ما دام أن «تلقينا الإيقاعي للشعر شديد التعقيد؛ لأن اللغة وسيط إيقاعي، في غاية التركيب، إذ تتألف من الأصوات والحروف، وعلامات الترقيم، والتشكيل في فضاء، ومن الأصوات، والشدّات، والأنبار، وطبقات الصوت، ومن الكلمات، والجُمَيْلات، والجمل، والمعاني، والحجاج»[٩]. فالإيقاع يكتسي أهمية وجودية بالنسبة للنص، فهو يرتبط حتى بأصغر عناصره وأبسطها حجماً، وهذا ما يبرر ما كتب عن الإيقاع، وما أثاره من نقاش، فقد نقل هنري ميشونيك عن بول فاليري قوله: «قرأت عشرين تعريفاً للإيقاع، حيث لم أتبنَّ أيَّ واحد منها»[١٠].

على سبيل الختم:

إن مفهوم الإيقاع مفهوم إشكالي، فهو من المفاهيم التي يمكن للباحثين الاتفاق في تحديد بعض عناصرها، لكن أغلبها متشعب متنوع؛ فالإيقاع «أسبق من اللغة ومن البحور الشعرية»[١١]. إن تأكيد مفتاح على تعدد الإيقاع وأسبقيته على اللغة والبحور يبيّن مدى الوعي بالمفهوم وأهميته، كما يبيّن أن الباحث ينطلق من تصورات دقيقة للإيقاع، تصورات تعرف حدود المفهوم وإشكالاته. وكان الأمر يتطلب إثبات ذلك بشكل صريح؛ لكي تكتمل الرؤية، وتتضح لقارئ الكتاب.

يطرح مفهوم الإيقاع، إذن، إشكالات وقضايا كبرى، فهو مفهوم يستعمل في سياقات مختلفة، سواءً في الموسيقى، أم في الشعر، أم حتى في الحياة العامة بإيقاعاتها المختلفة، وفي الفنون كالنحت والرسم وغيرهما[١٢]. إنه «إشكال إنساني شغل الباحثين قديماً وحديثاً في كل الأصقاع، وكلما تقدم العلم ازداد فهم الناس إليه والتعرف على أبعاده، والكفاية في تلقيه وتأويله»[١٣]؛ لذلك فإن ما يجب الالتفات إليه أكثر، بخصوص هذا المفهوم في الشعر، هو تحديد العناصر التي تسهم في خلق الإيقاع داخل النص، وإعطاؤها الأهمية اللازمة أثناء دراسة عمل شعري ما. بالإضافة إلى ذلك يلزم تصنيف تلك العناصر في مفاهيم مجردة تيسّر تطبيقها وتحدد إجراءاتها، حتى يسهل تطبيقها على العمل الأدبي، وتتبعها في ثناياه بشكل منتظم، يساير جمالياتها ويراعتها وتناغمها. ومن ذلك تقسيمها إلى فرعين: إيقاع داخلي، ثم إيقاع خارجي، أو دراستها وفق مفهومي اللسانيات التوليدية: البنية السطحية، والبنية العميقة، كما فعل محمد مفتاح، مع ضرورة تحديد عناصر كل بنية بشكل دقيق ومنطقي، وبمنهجية واضحة، أو اتباع غير هذه المفاهيم، مما سيمكّن دراسة الإيقاع، وتتبعه في العمل الأدبي بشكل ناجع.

في صدد تقديم مفاهيم إجرائية ملائمة لتناول عناصر الإيقاع يمكن الحديث عن مفهومي الإيقاع الداخلي والخارجي، وهما مفهومان متداولان بشكل كبير في دراسة الإيقاع، إلا أنهما ليسا دقيقين بما فيه كفاية، فهما لا يعبران بشكل دقيق؛ لأن كل عناصر الإيقاع تكون داخلية، بمعنى تكون داخل العمل الشعري، ومن هذا المنظور لا يوجد إيقاع خارجي.

هناك عدة باحثين قدموا تصوراتهم بهذا الصدد، فتحدثوا عن مفاهيم تعوّض مفهومي الإيقاع الداخلي والخارجي، ومن تلك المفاهيم مفهوم (الإيقاع المرافق)، وهو مفهوم يدافع عنه أحمد بلبداوي في كتابه (من شجون الشعر ومزالقه)، فهو يرى أن مفهوم الإيقاع المرافق يعوّض مفهوم الإيقاع الداخلي؛ لكون هذا الإيقاع «يصاحب هذه القوالب المسماة (تفاعيل) التي تنطلق من نقطة، لتعود إليها في حركة دائرية، كما لو أن الزمن يدور في فلك مقفل»[١٤].

وفي هذا السياق حاول الكاتبان الأردنيان: مصلح عبد الفتاح النجار، وأفنان عبد الفتاح النجار تقديم مفهومين يعوّضان الإيقاع الخارجي، هما: الإيقاعات الرديفة، والبديلة؛ ذلك لأن «وصف الوزن والقافية بالإيقاع الخارجي غير دقيق، إذ يصعب ربطهما - دلالياً - بالخارج»[١٥]. ويوضحان ما سمياه بالإيقاعات الرديفة والبديلة بكون الإيقاعات «تكون (رديفة) إذا توافرت في قصيدة فيها وزن وقافية، فتكون هي رديفة لهما، وتكون (بديلة) إذا وقعت في نص خالٍ من الوزن على وجه الخصوص، إذ يقصد أن تكون هذه الإيقاعات بديلة للوزن. وبهذا يصبح ممكناً أن يعبر عن الوزن والقافية بالإيقاع (الأصيل)، أو (الأساسي)»[١٦].

فنحن نلاحظ من خلال اقتراح الباحثَين أنهما يحاولان إبدال مفهوم الإيقاع الخارجي بمفهومين: الإيقاعات الرديفة، والبديلة، إلا أنهما بعد ذلك يقدمان مفهومين آخرين، هما: الإيقاعات الأصيلة أو الأساسية، الذي يفترض وجود مفهوم آخر هو الإيقاعات غير الأصيلة أو غير الأساسية، وإذا كانت كذلك فلا دور لها، ويمكن الاستغناء عنها. إن هذا الاقتراح حاول أن يحل المشكل، وتصور الباحثَين كان واعياً بمشكل تصنيف الإيقاع، خصوصاً ما يطرحه

مفهوم الإيقاع الخارجي؛ لعدم دقته، غير أن الباحثَين رغم ذلك لم يتجاوزا الإشكال، فسيبقى هناك إشكال التمييز بين الإيقاعين، وكيفية تحديد عناصر كل واحد منهما، فهناك إيقاعات قد توضع ضمن الإيقاعات غير الأصيلة؛ لأنها ليست من الوزن، ولكنها لا تقل أهمية عنه، مثل: التوازي، والتكرار. هل يمكن الحديث عن شعر بدون تكرار وتواز؟ أظن أنه لا يمكن ذلك. وما دام الأمر كذلك، فإن التكرار والتوازي إيقاعان أصيلان.

لتجاوز هذا الإشكال فإننا نقترح مفهومي: الإيقاع السطحي، والإيقاع العميق. وذلك باستلهام مفهومي: البنية العميقة، والبنية السطحية، اللذين اعتمدهما مفتاح في تناول الإيقاع[١٧]. فالنص، كما يرى عبد الجليل ناظم، يتكون من مستويين: «(١) مستوى سطحي: يرتبط بالمستوى الصوتي وعلى أساسه ينتظم النص كمتواليات وبمسافات كمية أو كيفية متساوية أو متشابهة أساسها التردد أو التكرار، والذي يمكن أن نمحوره حول مفهوم الموازنة، ويضم: الجناس، ورد العجز على الصدر، والموازنة، والقلب... (٢) ومستوى عميق: يرتبط بالمستوى الدلالي، ويقوم على علاقة التقابل التي تشكل محوراً للتضاد أو شبه التضاد، وللتناسب أو مراعاة النظير، والمزاوجة، والعكس والتبديل، والتورية، واللف والنشر، والتقسيم»[١٨].

هكذا نرى أن الإيقاع السطحي هو كل العناصر التي يمكن إدراكها بشكل ميسر ومباشر، وباعتماد على الملاحظة، وبدون التعمق في التحليل، كبعض أنواع التكرار، وبعض أنواع التوازي، والمحسنات البديعية اللفظية (الجناس، السجع، الطباق، المقابلة...)، والقافية والروي، وعناصر التفضية: علامات الترقيم (النقط، وعلامتا التعجب والاستفهام، والفاصلة، والعارضة/الشرطة...)، وشكل الحرف، والأشكال الهندسية، والبياض والسواد... أما الإيقاع العميق، فيكون بتلك العناصر التي لا تدرك إلا بتأمل وإعمال العقل، والغوص في أعمال النص، كبعض أنواع التوازي، وبعض أنواع التكرار - خصوصاً المرتبطة بالدلالة- وكذا الوزن؛ لأننا عندما نتحدث عن عناصر الوزن فهي عميقة وليست سطحية، وإن كانت معرفتها وإدراكها يمكن أن تتم بيسر للمتمكن من الوزن والعروض، فمفاهيم العروض وتفاعيله كلها غير موجودة في النص سطحياً، وإنما نفترضها.

هكذا حاولنا إعادة تأمل عناصر الإيقاع ومكوناته، كما حاولنا إعادة موضعة بعض تلك العناصر؛ كي تكون ميسرة في التحليل، ويسهل بالتالي دراستها وتصنيفها. فجعل الإيقاع في مفاهيم عامة مجردة، وتيسير تصنيف عناصره ضمنها أمرٌ من شأنه المساهمة في وضع منهاجية ملائمة لدراسة الإيقاع في الخطاب الشعري، وتجاوز إشكالات المفاهيم المتداولة، وعدم إجرائيتها وقلة دقتها.

الحواشي:

(١) Henri، Meschonnic، Critique du rythme، anthropologie du langage، Verdier، ١٩٨٢، p. ٢٥٣.

(٢) مفتاح، محمد: الشعر وتناغم الكون: التخييل، الموسيقى، المحبة، ط١ (الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس، ٢٠٠٢م)، ص٥٢.

(٣) السابق، ص٥٤.

(٤) مفتاح، محمد: مفاهيم موسعة: اللغة، الموسيقى، الحركة، ط١ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٠م)، ١/١٧٢.

(٥) السابق، ١/١٩٤.

(٦) نفسه، ٢/٩١.

(٧) نفسه، الصفحة نفسها.

(٨) نفسه، ٢/٩٢.

(٩) نفسه، ٢/٨٤.

(١٠) Henri، Meschonnic، ١٩٨٢، p.١٧٣.

(١١) مفاهيم موسعة، ١/١٩٧.

(١٢) ويليك، رينيه ووارين، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م)، ص١٣١.

(١٣) مفاهيم موسعة، ٢/١٥٠-١٥١.

(١٤) بلبداوي، أحمد: من شجون الشعر ومزالقه - مقاربة في الإيقاع والمعنى والتأويل، ط١ (مراكش: منشورات بيت الشعر في المغرب، ٢٠١٦م)، ص٧١.

(١٥) النجار، مصلح عبد الفتاح والنجار، أفنان عبد الفتاح: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي - رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي (دراسة)، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٢٣)، العدد الأول، ٢٠٠٧م، ص١٢٢.

(١٦) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٧) ينظر: البنية العميقة والبنية السطحية، الفصل الثاني، محور الإيقاع وبناء الشعر المعاصر.

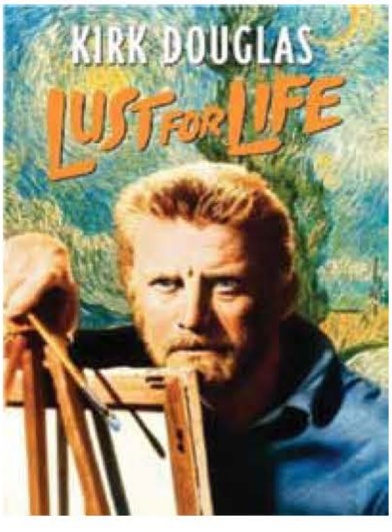
(١٨) ناظم، عبد الجليل: البلاغة والسلطة في المغرب أحمد بن محمد بن يعقوب الولالي، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٢م)، ص١٣٤.

السينما تشكيل، واللوحة فيلم وثائقي!

د.راضي جودة - مصر

- السينما العالمية اعتنت عناية كبيرة بصناعة الأفلام التي تتناول سيرة حياة التشكيليين وأعمالهم.
- السينما تتفرد في تقديم الحلم بأشكال متعددة عبر صناعة صورة محكومة بقيم تشكيلية ومنهج هندسي.
- الأنماط التشكيلية (واقعية، وتأثيرية، وسريالية...) وبخاصة التعبيرية تركت أثرها في السينما.
- ليس الفن التشكيلي وحده الذي تداخل مع الفن السينمائي، بل معظم الفنون وجدت نفسها داخل السينما.

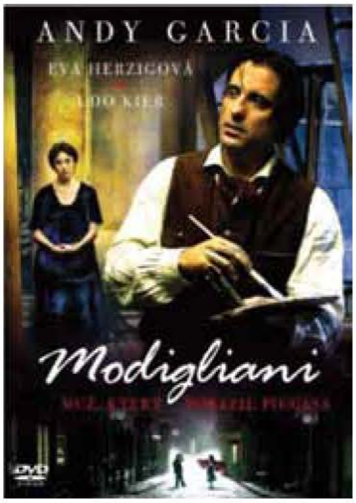
لقد أسهم الفنان التشكيلي بإبداعه في المشاركة الفاعلة في تكوين وجدان الناس وتشكيله في كافة أنحاء العالم، وذلك عبر ما ينتج من لوحات سوف يقف أمامها التاريخ الإنساني طويلاً ، ويسجل بإسهاب عن مشاعر هذا الفنان، الذي استطاع أن يوثّق لحظات فارقة في حياة الناس، ومنها على سبيل المثال (قرية جرنيكا) الإسبانية التي أغارت عليها طائرات النازية الألمانية والفاشية الإيطالية، فالوقوف على تفاصيل اللوحة التي رسمها الفنان الإسباني (بابلو بيكاسو) حول مأساة هذه القرية، تلك المأساة التي صارت موضوعاً لفيلم تسجيلي فرنسي، يستعرض اللوحة مصحوبةً بقصيدة مليئة بالحيوية للشاعر (بول إيلوار)، والفيلم من تصوير (هنري فران)، وإخراج (آلان رينيه) و(روبير هسن)، حيث اجتمع التشكيل والشعر والسينما، يصاحبها المؤثرات الصوتية والبصرية في كيان واحد. ومن كلمات قصيدة (بول إيلوار):



عاد رجل كان يحمل بين ذراعيه
حَمَلاً يئن، وفي قلبه حمامة..
يغني من أجل البشر الآخرين
أغنية الثورة المجيدة
التي تقول للحب: مرحى...، وتقول للظلم: لا
تقول: إن (جرنيكا) مثل (هيروشيما).. هي عاصمة السلام الحي.

مدة الفيلم ساعة وثلاث عشرة دقيقة. واللوحة نُقِلَتْ إلى متحف الملكة (صوفيا) بمدريد عام (١٩٨١م). وقصيدة أخرى بكلمات أكثر قسوة للشاعر (إيلوار) أيضاً تقول:

رصاص المدافع الرشاشة
يقضي على القتلى
رصاص المدافع الرشاشة
يداعب الأطفال
أسرع مما تداعبهم الريح
بالحديد والنار
حفروا الإنسان كما لو كان منجماً
حفروه كما لو كان ميناء
بغير مركب
حفروه كما لو كان موقداً بغير نار.



وهناك لوحة للفنان (شاجال) اسمها (القرية)، يرسم فيها القرية التي دُمِّرتْ، ونرى تفاصيلها في عين واسعة لبقرة.

كما أن السينما العالمية اعتنت عناية كبيرة بصناعة الأفلام التي تتناول سيرة حياة التشكيليين وأعمالهم، وهي أفلام كثيرة، نذكر منها: (فان جوخ)، و(جويا)، و(بيكاسو)، و(فريدا)، و(سيرافين)، و(مايكل أنجلو)... وغيرهم، من خلال بعض الأفلام: (Frida, Goya's Ghosts, Edvard Munch, Surviving Picasso, Modigliani, L ust for life).

والعديد من التشكيليين السورياليين كانوا ينظرون للسينما بوصفها وسيطاً مثالياً لاكتشافات بصرية وفنية، وعوالم أخرى. وقد قام بعضهم بمحاولات تجريبية مع الأفلام؛ لأغراض سريالية، فقد كتب (بيكابيا) سيناريو فيلم (استراحة) من إخراج (رينيه كلير)، و(سلفادور دالي) شارك (بونويل) في كتابة وإخراج فيلم (كلب أندلسي).

ومن أشهر التشكيليين العرب الذين مارسوا الكتابة والإخراج السينمائي: شادي عبدالسلام، ويوسف فرنسيس، وكمال الشناوي. والسينما ليست عملاً فنياً واقعياً فحسب، وإنما اعتنت بالصورة وبالمجال البصري عنايةً خاصةً، جعلتها تتفرد في تقديم الحُلُم بأشكال متعددة خلال صناعة صورة محكومة بقيم تشكيلية وبمنهج هندسي مصاحب لوجهات النظر والتجارب، التي استحدثها كلٌّ من: (رينوار)، و(ديجيه)، و(مونيه)... وغيرهم، عندما قدَّموا لوحات نابضة بالحياة، ومتوازية في العمق، والضوء، والظل، وتداخل الأجسام على أبعاد عميقة قبل السينما.

والمشاهد السينمائية قد تطورت بشكل غير عادي، حيث تمت ترجمة بعض الأفكار التي كانت فوق مستوى التخيل - وهو بالقطع عمل تشكيلي - إلى عمل يمكن رؤيته عبر أفلام (مثل: حرب النجوم، وأفاتار) وهي أفلام بذل فيها الإخراج إبداعًا تقنياً على المستوى البصري - كما قلتُ - بالإضافة إلى تطوير الريبوتات، واعتمدت الرسم والفن الرقمي وكم هائل من التشكيلات، واختلاق أبطال رقميين، ليس لهم وجود في حقيقة الحياة.

والأنماط التشكيلية (من واقعية، وتأثيرية، وسريالية، وبخاصة التعبيرية) تركت أثرها على السينما، واهتمت بالمحتوى التفصيلي لخطوط المشاهد وتتابعها، ولعل فيلم (أخناتون) لشادي عبدالسلام هو أحد الشواهد على تجلي الإيقاع التشكيلي في السينما. وعلى الرغم من ذلك فإننا نريد التأكيد على أن الفن السينمائي عندما يتعرض للفن التشكيلي قد يتم خلق فن جديد، فاللوحة لا يمكن تصوير تفاصيلها - خاصة الواقعية - وأمام السينمائيين الطبيعة الساحرة الخلاقة المتشبعة بالإبداع، يأخذون منها ما يشاؤون!. وقد تكون ألوان اللوحة لدى الفنان موحية، وتعطي مجال أرحب للإخراج والديكور،

لكنها تخالف المتخيَّل، كما نشاهد ذلك في بعض قصص الأطفال (أليس والأقزام) وغيرها، فالمعالجة السينمائية قد تكون متصادمة مع المتخيل داخل القصة المرسومة أو اللوحة التي تدور فيها الأحداث. نعم، قد ترتفع القيمة البصرية والمؤثرات الصوتية داخل العمل السينمائي، وتلك مشاكل فردية بين فنَّاني القطاعين من فكرة وأدوات.

وليس الفن التشكيلي وحده الذي تداخل مع الفن السينمائي، وإنما معظم الفنون وجدت نفسها داخل السينما، منها: الإضاءة، والديكور، والموسيقا، والتصوير... ويصرح المصور السينمائي المعروف (لي جارس) بأن الفنان التشكيلي (رمبرانت) هو المفضل لديه، وقد درس كل أعماله، وبخاصة المتعلقة بتوزيع الإضاءة في بداية عمله في التصوير، فاللوحة التي تعتني بالضوء والظل ليست فقط صورة جميلة ومبهرة لتجسيد الواقع وتحديد الزمان والمكان للواقعة أو الحدث. ومن المعروف سينمائياً الاستعانة بفنانين تشكيليين؛ لرسم بعض المشاهد وكادرات بعض اللقطات، واستخدامها في إحداث تأثيرات درامية، وقد استعان (هتشكوك) بـ(سلفادور دالي) في فيلم (المأخوذ)،كما أسند إليه المخرج (ريتشارد فليشر) تخيّل العالم الداخلي لجسم الإنسان في فيلم (رحلة العجائب)، والمصري شادي عبدالسلام كان يرسم المشاهد بنفسه، وكذلك تصميم الملابس والإكسسوارات، وهو في الأساس فنان تشكيلي.

ورغم العناية الكبيرة التي أولتها السينما العالمية في تتبع سيرة وحياة الفنانين التشكيليين، وإظهار مجهودهم ونضالهم، والمعاناة التي عاشوها في ظل بعض الحكام والأحكام والديكتاتوريات، والعصف المجتمعي والاضطهاد؛ فإن السينما العربية وبعض الدول الأخرى قد خلقت صورة ساخرة عن الفنانين، وأعمالهم، وأطوارهم، وسلوكيات انطبعت في أذهان العامة بـ(البوهيمية) و(النرجسية المريضة)، بل وبالجنون، حتى وصل الأمر إلى فكر بعض الهواة والمبتدئين، بل وبعض الكبار من الموهومين بأنه لا بدّ من ذلك؛ للفت الأنظار، متحججين بشارب (دالي) الذي يتصورون أنه وحده سبب شهرته، تاركين الأعمال والأفكار والمشاريع الفنية الكبيرة، وراحوا يبحثون في الملابس والإكسسوارات وطريقة تصفيف الشعر واللحية دون اعتبارات أخرى، وهذا أيضاً فعل سينمائي بامتياز، يؤثر في قناعات الناس حول فن عظيم من الفنون التي توثّق تراث الأمم وتاريخها، ويأخذني العجب أيضاً من السينما العربية التي لم تهتم بـ(قانا)، ولا بـ(بحر البقر)، ولا بـ(الرقة)، ولا بكل المدن التي أُبيدت بفعل فاعل، والأطفال الذي قتلوا، أو أغرقوا (الدرة، ليان، عمران...)، أو من تقطعت أشلاؤهم، ومن اختطفوا؛ ليتحولوا إلى قطع غيار آدمية في سوق الاتجار بالبشر، السينما لا تتقصى وراء أطفال الشوارع والمشردين والباحثين عن مأوى إلا قليلاً. إن دور السينما ودور الفنان التشكيلي من الأهمية بمكان، إذ عليه أن يظهر تلك الأمور كلها، وأن يبحث عن حلول ترتقي بالإنسان وبالإنسانية.

مسرح الطفل والفاعلية السوسيولوجية ضمن رهانات القرن (٢١)

ياسين سليماني - الجزائر

مقدمة:

في رأي مهم للفنان (بيتر موندريان) نجد الرسامَ الهولنديَ يقول: «إنّ الفن سيختفي عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن»[١]، إنَّ الفن بهذا المعطى ليس إلاَّ محاولة تعويضية لانعدام التوازن في الواقع المعيش، وهو الأمرُ غير المتحقق أبداً، حيث تزداد احتياجات الإنسان كلما تطور هذا المجتمع، ويزداد اتساع الفجوة في أن يتم إشباع حاجات الإنسان الروحية والنفسية بوسائل لا يكون للفن موضع قدم وسطها؛ مما يعني أنّ الفنّ لن يتأتى له أن ينتهيَ ما دامت المهمة التعويضية هذه تظلّ جزءاً أساسيا من دوره، وهو ما يختصره (كارل يونغ) في قوله: «يلبّي العمل الفني الحاجات النفسية للمجتمع الذي يعيش فيه، وبالتالي يعني أكثر من قدره الشخصي سواء وعى ذلك أم لا»[٢].

إنّ السؤال عن ضرورة الفن يصبح أكثر صعوبة إذا ما خصّصنا هذه الضرورة في المسرح بوصفه واحداً من أقدم أشكال التعبير الفني منذ فجر الإنسان، إذ كيف يمكن أن نجيب لو طُرح هذا السؤال الجوهري: أيُّ شيء يمكن أن نفقده إذا فتحنا أعيننا على اختفاء كليّ للمسرح؟ هل تفقد الإنسانية وهجها؟ هل يفقد العالم عكازه الذي يعتمد عليه؟ إنّ أكثر الناس تشاؤماً لا يمكنهم أن يتخيلوا هذا الكابوس: إن كانوا عامة؛ فلأنهم تعودوا أن يسمعوا اسم المسرح يُتداول في الصحف والوسائط العامة، وإن كانوا خاصةً، فإنهم سيرتدّون إلى مقولة شائعة عند (برغسون) يقول فيها: إن «الشعب الذكي هو الشعب الذي يهتم بالمسرح»، ولا يمكن لشعب على هذا الأساس أن يدعي انتسابه لمجتمع القيم العليا دون أن يكون للمسرح سبيله إلى حياته.

إنّ المسرح - بلا شك - ظاهرة فريدة ومدهشة في بحثها الدائم عن معنى ومبنى يتمثلان الحلم الإنساني، فإذا ما كان الحديث عن مسرح الطفل خصوصاً، فإنّ المتعة والدهشة ستكونان كبيرتين حقاً. إلاّ أنّ التحديات الحالية التي تواجه هذا التعبير الفني هي أخطر ما واجهه المسرح وأقساه منذ أن ظهر، وهو وإن صمد عند ظهور السينما، وحاول أن يخترع لنفسه وجوديته الخاصة؛ فإنّ التلفزيون و(الأنترنيت) ووسائط التواصل الاجتماعية الجديدة تحاول أن تحاصره من كل الجهات. إنه يمر بتجربة وجودية في غاية الدقة والصعوبة، لا يمكن إلاّ أن تشي بخوف الخائفين من الاستيقاظ ذات صباح على بنايات المسرح والغربان تنعق في سقوفها بعدما كانت الروائع الفنية تصدح منطلقة بجمالياتها، وبعدما كان المتلقي مستغرقا في اللعبة: يستحسن، ويصفّق، ويستزيد، كأنما يخشى أن تنتهي وتخلو الخشبة من حَيواتها وينسرب كلّ شيء.

إذا كان لهذا الرأي أن يحوز على ما يستحق من مصداقية، فإنّ الرجوع إلى نماذج مسرحية مما يُقدم للطفل تساعد في الإجابة عن هذا السؤال المحوري: الدور السوسيولوجي للمسرح في هذا الأفق الباذخ بالأشكال الفنية من جهة، وبالأشكال السمعية البصرية غير الفنية من جهة أخرى، وأنواع المتع، التي تستهلك الإنسان-خاصة الطفل - وتأخذ وقته؛ أيّ موطئ للقدم يمكن أن يجده مسرح الطفل لنفسه؟

ولقد اختار البحث ثلاثة نصوص مسرحية كانت جميعها فائزة بالمركز الأول في مسابقة التأليف المسرحي التي نظمتها الهيئة العربية للمسرح، حيث سنتدارس مسرحية (هدية العصفور) لجليل خزعل من العراق، الفائز في دورة (٢٠١٣م)، ومسرحية (مملكة النحل) لعماد الشنفري من عُمان الفائز في دورة (٢٠١٤م)، ومسرحية (ماهر والدكتور لوز) لجيهان فيصل الفائزة في دورة (٢٠١٥م). جاء هذا الاختيار لسبب وجيه يعتبر أنّ الهيئة العربية للمسرح من أكثر المؤسسات الفنية دعماً للحركة المسرحية في العالم العربي، وتحظى باهتمام واسع من قبل مبدعي المسرح في المنطق؛ لذلك فإنّ تحليل الأعمال الفائزة فيها يحاول أن يقارب مدى نجاعة هذه الفعاليات في تقديم الإضافات الفكرية والجمالية، التي تساهم مساهمة حقيقية في إعلاء القيم الإنسانية الكبرى في الأفق المجتمعي.

(أ) هدية العصفور:

يسقط العصفور مكسورَ الساق إثر طلق ناري لأحد الصيادين، تقوم الجدة حنان (والاسم هنا له دلالته) بتجبيرها له، لكن مساعدتها هذه للعصفور تمنعها من تحضير الطعام للحيوانات التي تعود بعد تعب، يظهر هذا مع الثور:

الثور (يقولها بجفاء): مرحبا أيها العصفور الصغير. والآن أين الطعام؟

الجدة (تحمل وعاء الطحين): انتظروا قليلاً، وسيجهز الطعام.

الثور (يخاطب الحيوانات): أنا أتعب طوال اليوم في حراثة الحقل والجدة حنان تعتني بعصفور لا فائدة منه.

النعجة: أخفض صوتك؛ إنه ضيفنا، وإكرام الضيف واجب[٣].

يتفهم الثور هذا بعد حوار مع الحيوانات، وبعدما يتم شفاء العصفور يرحل متجهاً إلى سربه، يظهر هذا في الجزئية التالية:

الجدة: والآن، أين ستكون وجهتك؟

العصفور: لقد هاجر أبناء فصيلتي إلى واحة دافئة في الجنوب وسألحق بهم، ثم أعود في الربيع القادم إن شاء الله.

الجدة: وهل تعرف طريق الواحة بمفردك؟

العصفور: نعم، أعرفه. لقد هاجرت إليها في السنة الماضية مع أمي وأبي وإخوتي[٤].

يقوم العصفور بعد فترة بزيارة الجدة؛ فتفرح به، ويهديها جزاء كرمها ريشة من جناحه، وعندما تفعل ذلك تتحول إلى ريشة ذهبية، يفرح الجميع، وعندما يعلم جارهم (شرهان) بهدية العصفور يشعر بحسد قوي ويقول:

شرهان: لا بدّ أن أحصل على ريشة مثلها[٥].

يسدد شرهان بندقيته نحو غراب، بعدما عجز عن اصطياد أيّ عصفور في الغابة، وعندما يسقط

الغراب مكسوراً، يقوم بانتزاع ثلاث ريشات منه بقوة، ويحاول أن يجبُر كسره، فيأتي بألواح معوجّة لا تصلح للجبيرة، كما يضعها بقسوة على الساق السليمة فيكاد يكسرها[٦].

يرفع الرجل الريشات الثلاث عالياً، وبدل أن تصير ريشة ذهبية، تتحول إلى ريشات نارية، تشتعل النار في الأرجاء؛ فيحترق بيت شرهان، وعندما يصل الخبر الى الجدة وحيواناتها يهب الجميع؛ لمساعدته، فيخرج من الحريق وعلى وجهه آثار حروق.

يحاول الجميع أن يُفهموا شرهان الخطأ الذي وقع فيه، وبأن الطمع سلوك غير سليم، وتنتهي المسرحية عندما يؤكدون له بأنهم يجب أن يكونوا يداً واحدة، ولا يعمل أحدهم ضد أحد حتى يعمّ الخير الجميعَ[٧].

مجمل الفوائد التي يستنتجها الطفل الذي تتوجه إليه هذه المسرحية بخطابها يمكن تلخيصها في نقاط مركزية: أهمية المساعدة والتعاون، الجزاء من جنس العمل: الإيجابي لن يجد إلاّ النتيجة الحسنة، والسلبي لن يجد إلاّ النتيجة السلبية. والنقطة الأخيرة: توعية المخطئ بخطئه ورسم فكرة النموذج الذي يُقتدى به.

هذه الفوائد التي يستنتجها الطفل لا تمنع من القول بالارتقاء الذي يتمتع به الإنسان في مثل هذه السن، ونقصد بـ(الارتقاء الإنساني) أي: التدرج في المعرفة والارتقاء فيها، وهذا الارتقاء يتميّز بالاستمرارية عبر العمر (مع النمو والخبرة) والتركيب (حيث يتحرك من الخبرة البسيطة إلى الخبرة المركبة)[٨]. والنص هنا يحاول أن يقدّم للمتلقي/الطفل تدريباً على السلوك الفاضل ضمن المجتمع الواحد، إنها محاولة لتهيئة الطفل سوسيولوجيا في فضاء يتميّز بتنوّع الرؤى إيجاباً وسلباً. ويظهر استخدام الجو الريفي وشخصيات الحيوانات المتنوعة - خاصة الأليفة - مناخاً يدعو إلى استئثار اهتمامه، فمثل هذه الحكايات عن الحيوانات ذات جاذبية كبيرة تسهم في إمتاع الطفل والمشاركة في بناء وعيه.

وإذا كان يبدو أنّ هذه الفوائد ذات قيمة للطفل المتلقي، فإنها تخاطر بشكل واضح في أن تكون مادة شديدة الاعتيادية والتداول عنده، إذا اتفقنا أنّ الطفل في هذه المرحلة (من ٦ سنوات إلى ١٢ سنة تقريباً) قد أمكنه سنّه من المفاضلة الجمالية بين التأثيرات المختلفة التي يتعرض لها، ليس أولها المسرحُ بحيث يكون قادراً على استكشاف المثيرات المتنوعة من أجل معرفة معلومات أكثر، فالاستكشاف هو «السلوك الخارجي المعبّر عن حالة الفضول، أو حب الاستطلاع، أو الحاجة الدافعية المعرفية الداخلية. والدهشة والتساؤل والفضول هي المحركات الأساسية للعقل الذي يعيد تركيب الأشياء المختلفة في شكل كلّي جديد»[٩].

هذه المخاطرة تضع النص المسرحي (هدية العصفور) في مواجهة حقيقية مع القيمة السوسيولوجية: هل يتأتّى لنص مثل هذا أن يواجه العصف الشامل الحاصل في المعرفة الإنسانية وأشكال التأثير على الطفل؟ أم أننا نرمّم العلاقة بينه وبين العالم من خلال الحياة الطازجة التي تتراءى أمامه على الخشبة؟ فللمسرح هذه الخاصية التي لا يمكن لغيره أن يرتفع إليها: الحياة النابضة التي تظهر كبذرة تبدأ بالنمو والكبَر أمام المتلقي بتشعباتها واختلافاتها وخلاصاتها الإنسانية الماثلة أمامه. الرأي الواقعي بالتأكيد هو القائل بأننا لا يمكن أن نندمج مع العمل المسرحي إلاّ إذا كان فيه "منطق يساعدنا على متابعته، وتفسير مفرداته واكتشاف دلالاته، فالمتعة التي نبحث عنها في المسرح متعة عميقة مركبة؛ لأنها تجمع بين التسلية والتفكير والانفعال والمراقبة واستشعار الوجود الفردي والوجود الجماعي في الوقت ذاته"[١٠]، غير أنّ هذا المنطق لا يمكن أن يدّعي أكثر الناس وثوقية أنّ الطفل قادر على الوصول إليه، أو أنّ هذا النوع من المسرحيات مثل (هدية العصفور) يمكن أن يحوز عليها، حتى وإن لمس الطفل قيمتها بشكل انطباعي أقرب إلى الحدس بعيداً عن معرفة بيانية تجريبية.

إنّ هذه المسرحية لم تتجاوز تقديم عمل عاديّ في إطار (الممكن جداً) في ظل (انفلات نصوصي)،

قد لا يبدو واضحاً إلاّ بالنظر إلى التيمات التي يتم الاشتغال عليها دون تقديم كيفيات جديدة أو طرائق مبتكرة، تجعل من المسرح قادراً على المواجهة الجماليّة مع الواقع الصعب، فمن جهة يُنْظر إلى مسرح الطفل بوصفه واحداً من أساليب التربية الطفلية بحيث يتم الابتعاد عن الأساس الحقيقي لوجوده، وهو (المتعة)، فيتم تكريس قيم التلقين والتشابه مع ما يُقدّم في البيت والمدرسة من أشكال التعليم. ومن جهة أخرى يغفل الفنان المسرحي عن الخطر الوجودي الهائل المحدق بالمسرح في أفق القرن الواحد والعشرين، بحيث يخسر الرهان أمام الوسائل التواصلية الأخرى. إنّ الطفل في هذا العمل يجد نفسه من جهة بين (التلقين) الذي جاءت به حوارات الشخوص (مع التأكيد على طرافة الحيوانات وهي على الخشبة)، ومن جهة أخرى بين الأشكال التقليدية في تقديم العمل دون أي اشتغال على مستويات جمالية، تشجّع الطفل على تكوين صورة إيجابية عن المسرح بوصفه مستودعاً جمالياً، ينفتح على أكثر الممكنات الإبداعية رقياً.

(٢) مملكة النحل:

كتب عماد الشنفري مسرحيته (مملكة النحل)، وهي كما يبدو من عنوانها تظهر أحداثها ضمن مملكة للنحل، يقوم فيها (عسّول) باللعب والمرح دون أن يقوم بمساعدة أقرانه، ثم يحاول أن يستدرج بعضهم إلى التجول بعيداً، رغم قوانين المملكة التي تحتّم على الجميع العملَ قبل أن يحل الشتاء، فيدّعي أنّ هناك خلف التلة نهراً من العسل وزلاجات من أغصان الأشجار متدلية إلى النهر[١١]. تتكشف الكذبة أمام الملكة، فتحكم على عسّول بالحرمان من الدخول إلى المملكة والنوم خارجاً، يأتي الدبور (عدو النحل) باحثاً عن خلية؛ ليأكل العسل، ويجد عسولاً، فيحاول أن يجعله يخبره بمكانها، لكنه يرفض، ويكذب عليه (هنا يكذب عسول للمرة الثانية) بأنها توجد خلف التلة، غير أن الدبور يحتاط للأمر بعدما يدّعي عسول بأنه مكسور؛ حتى لا يذهب معه (كذبة ثالثة)، إذ يقوم بربطه إلى شجرة برباط وثيق ويذهب. تأتي عاصفة فتتحرك الشجرة إلى أن تسقط أمام باب المملكة، فتمنع الجميع من الخروج، ويبقى عسول مربوطاً في جذعها إلى أن تأتي الفراشة، فتساعده على فك وثاقه، يحاول الاثنان دحرجة الجذع من أمام باب المملكة، فلا يتمكنان بسبب ضعفهما، إلى أن تعلن الفراشة انسحابها خوفاً من عودة العاصفة، يحاول عسول أن يمنعها من هذا بإيجاد طريقة أخرى لمساعدة المملكة، وهي الاستعانة بأصدقاء الفراشة من النمل.

في تلك الأثناء وقبل انفتاح الباب، يحدث خوف وهلع من طرف النحل داخل المملكة، يصل إلى درجة كسر أجزاء من الخلية، إلاّ أن الملكة تصفح عن المتسببين في هذا:

الملكة: فليكن الحل الأخير هو الحفر. أنا أرى أن ننتظر قليلاً، ربما يستطيع عسول أن يجد لنا مخرجًا، والآن نعود جميعاً للعمل في بناء ما تهدم نتيجة الفوضى.

قائد الحرس: والمتسببون في ذلك؟

الملكة: نظراً للظروف؛ نصفح عنهم بشرط أن يكونوا أول من يساعد في بناء المملكة[١٢].

يأتي جيش النمل، ويحاول، غير أنّ المحاولة الأولى تفشل، ومع تكرار التجربة يتمكّن من إبعاد الجذع عن المدخل. تعلم الملكة وشعبها بدور عسول في إنقاذ المملكة ابتداءً بشجاعته أمام الدبور والاحتيال عليه حتى لا يعرف مكان المملكة، ثم محاولته مع الفراشة إزاحة الجذع، وصولاً إلى دعوة جيش النمل للمساعدة، ونجاحهم في إنقاذ الجميع.

الملكة: وبصفتي ملكة خلية النحل فإنني أولًا أشكر أصدقاءنا النمل على مساعدتنا، ونهديهم خلية من العسل، وثانياً قررتُ منح وسام الشجاعة للبطل عسول[١٣].

تعمّدنا وضع ملخص للمسرحية حتى تتوضح لدينا مجمل النقاط التي سنأتي على ذكرها. فإذا كنا نتناول بالتحليل القيمة السوسيولوجية للمسرح الموجه إلى الأطفال من جهة بناء فرد سوي انطلاقاً من أنه إذا كان "المجتمع يؤدي وظيفته، فهو مجتمع سوي وجيّد، وما دام الفرد متوافقاً مع مجتمعه فهو فرد سوي وصحيح" (١٤)، وانطلاقاً من هذه البنية المفاهيمية يتأتى لنا أنّ العملَ يدعو الأطفال إلى بذل الجهد، والتحلّي بالصدق، والتعاون، والتضحية في سبيل المجتمع وخيره واستقراره. غير أنّ انتباهة أكثر عمقاً و«تفكيكاً بسيطاً لما قدمه لهم يجعل المتلقي يعرف أنه تم غش هؤلاء ببضاعة كاسدة»(١٥)، إذ تتخلل هذه البنية السطحية التي يمكن أن يتوصل إليها المتلقي/الطفل بسهولة بنيةٌ عميقة، قد تمّ الاحتكام إليها بوعي أو عن غير وعي من قبل الكاتب ذاته.

إنّ شخصية عسول الذي تمّ تكريمه من الملكة في الأخير لمساعدة المملكة تمّ طرده؛ لأنه مارس حريته في التصرف، فلم يشأ أن يعمل، واختار اللهو، فيكون جزاؤه المنطقي هو عدم إيجاد ما يقتات به لا أن يُطرد من المملكة، وإذا كان الظاهر أنّ طرد عسول يمثّل إعلاء لقيمة النظام العام وعدم الخروج عنه، فإنّ الحقيقة أنّ طرده يمثّل قمعاً للحريات الفردية في الاختيار، وهو ما يسكت عنه النص، حيث يقوم العملُ هنا بالتشجيع على تقييد الفرد في مقابل رأي الجماعة وسطوتهم.

ذكي: نحن لا نحتاج إليك... فأنت ليس منك فائدة.

أنيق: نعم، ليس منك فائدة، فأنت لا تعمل معنا، ولا تساعدنا، ولست عضواً فعالاً في الخلية، وقتُك كله مرح وأكل وشرب، ليس منك فائدة.

نشيط: حتى وإن أكلك الدبور، ليست عليك حسرة[١٦].

وإذا كان تصوير شخصيات من الحيوانات سبيل يتخذه المبدع لتقريب جملة من الأفكار للمتلقي/الطفل؛ فإنّ هذه الحيوانات على المسرح تناظر الإنسان في الحياة الواقعية، فتنطق بلسانه، وتفكر بعقله، يعني هذا أنّ وعيَ الإنسان هو غاية هذا العمل المسرحي وهدفه، "فالإنسان غاية، ويجب ألا يستعمل وسيلة، والإنتاج المادي هو للإنسان، وليس الإنسان من أجل الإنتاج المادي"[١٧].

ثمة نقطة أساسية أخرى تقترن بحرية الفرد في مقابل أوامر الجماعة لكنها تختلف عنها، وهي العلاقة بمنظومة الحكم. إنّ هذه الأفكار هي قطعاً لم تأتِ؛ لتكون في مواجهة مباشرة مع وعي الطفل، غير أنّها عامل مساعد بقوة في تأثيث المواطن المستسلم الخانع، الذي يتم تدجينه وإسكاته بدعوى القيم الكبرى والمثل.

ذكي: اسمحي لي أيتها الملكة، نحن نعلم أنك من تضعين البيض حتى نُخلق نحن، وبدونك لا تكون هناك مملكة للنحل، وأنا أتفق مع قائد الحرس، إن متنا نحن وبقيتِ أنت على قيد الحياة فسوف تُخلق مملكة جديدة، ولكن بدونك فسوف نفنى جميعاً[١٨].

وهذه الحوارية القصيرة وإن بدت بريئة في توجهها للطفل وعابرة، فإنها من أقسى العبارات (فاشية) في النص؛ إذ لا يمكن لعاقل أن يستقرئ مدلولات هذه العبارة دون أن يقع في أكثر الاستنتاجات إثارة للخيبة: إنّ النص يدعو لحياة الحاكم حتى وإن مات الشعب. فبفضل الحاكم يمكن أن يُخلق شعب ومملكة، بينما في موت الحاكم فناء للجميع، وهو تفكير عبودي، أو قل: تفكير دونيٌّ، يُلبس الحاكمَ مزايا وقدرات خارقة لم تتضمنها طبيعته في الواقع، وهو سبيل حقيقي لخلق الطاغية. إنّ هذا النص تمجيد مهذّب لصناعة الطاغية الذي لا يمكن للشمس أن تُشرق على الأرض إلاّ بوجود حضرته. هذه الفكرة هي عينها ما تشترك فيه (الفاشية، والنازية، والستالينية) إذ تجعل «الفرد يشعر بالعجز وعدم

الأهمية، ولكن يجري تعليمه أن يُسقط كل قدراته على شخص القائد والدولة (الوطن الأم) اللذين عليه أن يخضع لهما، وأن يعبدهما، وهو يهرب من حريته إلى وثنية جديدة، وتتم التضحية بكل منجزاته الفردية والعقل»[١٩].

الملكة: ... وكذلك لا تنس أنّ النظام أساس كل شيء وهذا هو الأهم.

عسول: نعم، النظام والتقيد بالقوانين هو الأساس...[٢٠].

يمكننا أن نلاحظ معطى آخر في هذا النص، الذي يعي كاتبه ككل كتاب الأطفال «أنّ مسرح الطفل مسرح ترفيهي في الأساس، لكنه مسرح تثقيفي، وهو نشاط مكمل لما يأخذه الطفل في المدرسة، ويجب أن يبقى كذلك»[٢١]، وهذه الملاحظة تتعلق بتيمة (الكذب) التي وردت في المسرحية أكثر من مرة:

الملكة: لا أعلم، ولكن كان يجب ألاّ تكذب بدورك على أصدقائك، وتقول لهم أنك ذهبت هناك، ورأيت بنفسك ذلك النهر، وشربتَ منه.

عسّول: أعلم هذا، لقد أخطأت.

الملكة: أنت تعلمُ أنّ الكذب خطأ جسيم، يؤدي بنا إلى الوقوع في المشاكل.

عسّول: أعلم، ولكن كانت مجرد كذبة بيضاء.

الملكة: لا توجد كذبة بيضاء وكذبة سوداء يا عسّول، الكذب هو الكذب، ليس له لون أو طعم، وعلينا أن نتجنبه دوماً، والصدق هو ما تعلمناه[٢٢].

غير أنّ هذا الرأي الذي أظهرته الملكة لا تتم المحافظة عليه، إذ يكون الكذب سبباً أساسياً في الحفاظ على المملكة، فـ(عسول) يكذب على الدبوّر بشأن مكان مملكة النحل بحيث يزيّف الحقيقة، ويخبره بمكان غير صحيح، وهذا سبب أساسي لبقاء المملكة بعيدة عن خطره، وهو سبب يجعل الملكة تمنحه (وسام الشجاعة)[٢٣].

فالكذب الذي يؤدي إلى استمتاع الفرد بحريته الشخصية مكروه، يتم تجريمه ونيل العقاب بسببه، أما الكذب الذي يحافظ على الجماعة (القطيع) فهو محمود يُثاب عليه الفرد، هكذا تنطق المسرحية، ولو بطرف خفيّ.

يريد هذا النص أن يكون الطفل الذي يخاطبه جزءاً من الوعي الجمعي، الذي يطمس كينونته، التي تقوم أساساً على سمة واضحة هي (الوعي الحر الفعال)[٢٤]. هذا النص بإرادة أو غير إرادة من كاتبه، يحاول خلقَ طفل ضمن مجتمع، لا يعي فردانيته، ولا يتعامل مع ذاته بوصفه «صانع فعاليته، أي أنه ليس فعّالاً بفعل إكراه داخلي أو خارجي، تعني الفعالية الواعية أنّ الفاعل يعرف جيداً ما يفعله، ولا يعمل بفعل قوى تدفعه من الوراء»[٢٥].

قد يبدو للبعض أنّ لهذه القراءة جانباً من التعسف في استخراج المعاني وتأويل العبارات، غير أنّ القراءة المتفحصة تجعل المسكوت عنه أكثر أهمية وأجدى من المنطوق، وما وراء الأكمة أكثر مدعاة إلى التساؤل مما أمامها، ولعلّ العودة العاقلة لما يتم تقديمه للطفل في الأعمال المتكاثرة تجعلنا نستشفّ أنّ الطفل الذي نحاول أن نقدم له «ثقافة يومية منتجة للحياة والمحبة والسلام والعلم والجمال (وأن نصل به) إلى ما يمكن أن نسميه بالطفل الجمالي»[٢٦]؛ نجازف واقعياً بتقديم مواد تحمل من الرجعية والإقطاعية وأشكال التبعية الكثيرَ، بينما نظن أننا نحسن فعلاً.

(٣) ماهر والدكتور لوز:

كتبت جيهان فيصل نصها هذا (ماهر والدكتور لوز)، وقبل أن نضع ملخصاً للمسرحية؛ استعداداً للمناقشة النقدية، فإنّ ملاحظة أولية عن العنوان تَظهَر لنا، إذ إنّ العملَ يناقش مشكلات مجموعة من الطلبة، وكيف يصلون في الأخير إلى حل لها. فالعنوان لم يرتفع ليكون محاكياً لمضمون العمل، ولو أنّه لا يمكن لأحد أن يصادر حق الكاتبة في اختيار العنوان الذي تراه مناسباً، غير أنّ الأوفق كان (رحلة البحث عن الدكتور لوز)، وليس (ماهراً) الذي لم يكن إلاّ واحداً من مجموعة، تضم إضافة إليه خمسة من الأطفال، مع أنه يجب التنبيه إلى مزية في هذه المسرحية من جانبها الشكلي سمَت بها عن الأنموذجين السالفين، فلم يسقط العمل في بعض المطبّات، "كأن يوجّه لغة حواره باتجاه الإنشائية والاستطراد اللفظي بدلاً من أن يُعطي الأولوية للاقتصاد في الكلام ولقوة الأفعال"(٢٧).

المسرحية تتناول شخصية طلبة بالمرحلة المتوسطة لدى كل واحد منهم مشكلة، أحدهم يرغب في التخلص من مشكلاته مع زميله، والثاني يعاني من انعدام الأصدقاء بسبب تسلطه، والثالث جبان، والرابع أجنبي يحاول اكتساب المعرفة الجيدة باللغة العربية، هناك بنت أيضاً أنانية، رغم أنها متفوقة في دراستها، وبنت أخرى مترددة في كل أفعالها. عندما ينتشر خبر عودة الدكتور لوز المخترع الشهير إلى المنطقة يحاول كل واحد من الطلبة زيارته؛ للاستفادة من علاجاته لمشاكلهم، وفي الطريق يلتقي الطلبة مصادفة فيكتشفون أنّ الجميع لديه التوجه نفسه، يضلون الطريق في رحلتهم إلى هدفهم، وتلتقيهم عصابة، فيتم اختطافهم، ويتمكنون من الإفلات منهم، وتقديمهم للشرطة بفضل تعاونهم. الدكتور لوز الذي لا يظهر إلا في المشهد الأخير من المسرحية يؤكد لهم أنهم أبطال:

الدكتور لوز: أثبتت حبوبي فشلها أمام سحر الإرادة الإنسانية.. اذهبوا أنتم رائعون بلا حبوب(٢٨).

تحاول هذه المسرحية أن تثبّت إيمان الطفل بنفسه وبقدراته، أن يعتمد على نفسه في مواجهة مشكلاته في الحياة، وكان هدفها بالضبط دعم «الإنسان المستقل، الإنسان الحر (إذ) لا ينظر الكائن إلى نفسه ككائن مستقل ما لم يكن سيّد نفسه، ولا يكون سيّد نفسه إلاّ عندما يدين بوجوده لنفسه فقط»(٢٩)، وهذا صميم المسرح ضمن أفقه السوسيولوجي بالنسبة للطفل، بحكم اجتماعية الظاهرة المسرحية، إذ لا يمكن للمسرح «أن يؤول تأثيره إلى الذات المبدعة وحدها، وإنما يتعدى مجاله التأثيري ليشمل طائفة أو طوائف تتلقى هذا العمل بأدوات الفهم والتأويل على اختلاف طبقاته وتموجاته»(٣٠).

اعتمدت مسرحية (ماهر والدكتور لوز) على ديناميكية لافتة في توالي الأحداث، وتتابعها السريع، وهو سبيل (صحيٌّ) لاستغلال الوقت النفسي الذي يمكن للطفل أن يتلقى فيه العمل الفني، وارتكزت على تيمة أساسية هي (محبة الحياة) أو (كيف نحيا أفضل ضمن مجتمع إنساني فيه الكثير من المشكلات التي تواجهنا؟) وهو فهم حقيقي لدور الفن عند الطفل، إنّ إريك فروم يؤكد على نقطة في غاية الوضوح ولكنها في غاية الأهمية أيضا: «يتمثل أهم شرط لتطوير حب الحياة لدى طفل ما بتواجده مع من يحبون الحياة.. ويمكن أيضا أن نذكر التوجيه نحو (فن الحب)، وتحريض التأثير على الآخرين، والتأثر بهم، وحثهم على عيش حياة ممتعة وعميقة»(٣١)، وهو ذاته ما حاولت هذه المسرحية أن تقدمه.

إنّ هذا النوع من المسرحيات يحاول أن يتموقع ضمن الفضاء التأثيري للطفل بحيث يجابهُ الحاجة النفسية والاجتماعية له، إذ لا جدوى من عمل مسرحي لا يتأسس كعرضٍ، باعتباره رحلة واقعية الدافع والهدف، تجري أحداثها في هذا الزمان، ويعي مسافروها (صناع العملِ) التيارات الفكرية والنفسية والفلسفية التي تجابه الإنسان المعاصر، وتُعرّضه لخيارات وجودية حاسمة لا مناص منها. وأصعب خيار هو خيار البناء الفني والأسلوب والطرح الجاد؛ لأنه الخيار الذي ستحَدّدُ نتيجتُه مدى نجاح المسرحية أو

إخفاقها في التواصل مع البيئة المحلية والجمهور"(٣٢).

خاتمة:

إنّ المسرح الموجه للطفل يخاطر في هذا الأفق الصعب من القرن الواحد والعشرين في فقدان مكانته التي يستحقها إذا لم يجدّد أدواته الخطابية بالانفتاح على الممارسات الجمالية المتجددة من جهة، وبتجديد مواضيعه وتحيينها، إذ لا يمكن أن يكون طفل هذا القرن هو ذاته طفل القرن الماضي أو الأسبق، خاصة مع التطوّر الهائل في أشكال المعرفة الإنسانية ومصادرها. إنّ الوقوف على هذه الرهانات ومحاولة مواجهته فنياً هي الكفيل الوحيد لخلق فعل مسرحي يتوجه للطفل بفعالية حقيقية.

الحواشي:

(١) فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، سلسلة الكتاب الشهري، مجلة الموقف الأدبي، العدد (١٠٩)، تموز ٢٠١٦م، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١/١٥.

(٢) يونغ، غوستاف: الروح في الإنسان والفن والأدب، ترجمة سلام خير بك، ط١ (اللاذقية: دار الحوار، ٢٠١٤م)، ص١٣٩.

(٣) خزعل، جميل: هدية العصفور (مسرحية)، ط١ (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٤م)، ص١١.

(٤) السابق، ص١٤.

(٥) نفسه، ص١٩.

(٦) نفسه، ص٢٠.

(٧) نفسه، ص٢٥.

(٨) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٦٧)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مارس ٢٠٠١م، ص٢٢٧.

(٩) السابق، ص٢٣١.

(١٠) نفسه، ص٢٥٤.

(١١) الشنفري، عماد: مملكة النحل (مسرحية)، ط١ (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٥م)، ص١٤.

(١٢) السابق، ص٣٤.

(١٣) نفسه، ص٣٩.

(١٤) فروم، إيريك: المجتمع السوي، ط١ (اللاذقية: دار الحوار، ٢٠١٥م)، ص٣١٧.

(١٥) سليماني، ياسين: خطوط غير مستقيمة، ط١ (الجزائر: دار التنوير، ٢٠١٧م)، ص١٥.

(١٦) مملكة النحل (مسرحية)، ص١٨.

(١٧) المجتمع السوي، ص٣٢٨.

(١٨) مملكة النحل (مسرحية)، ص٢٩.

(١٩) المجتمع السوي، ص٣٣١.

(٢٠) مملكة النحل (مسرحية)، ص٣٩.

(٢١) خطوط غير مستقيمة، ص٩٢.

(٢٢) مملكة النحل (مسرحية)، ص١٦.

(٢٣) السابق، ص٣٩.

(٢٤) فروم، إيريك: كينونة الإنسان، ترجمة محمد حبيب، ط١ (اللاذقية: دار الحوار، ٢٠١٣م)، ص١٧٢.

(٢٥) السابق، ص١٧٣.

(٢٦) خطوط غير مستقيمة، ص٩.

(٢٧) عصمت، رياض: المسرح العربي – سقوط الأقنعة الاجتماعية، ط٢ (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ٢٠١١م)، ص١٣.

(٢٨) فيصل، جيهان: ماهر والدكتور لوز (مسرحية)، ط١ (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٦م)، ص٣٦.

(٢٩) كينونة الإنسان، ص٨٢.

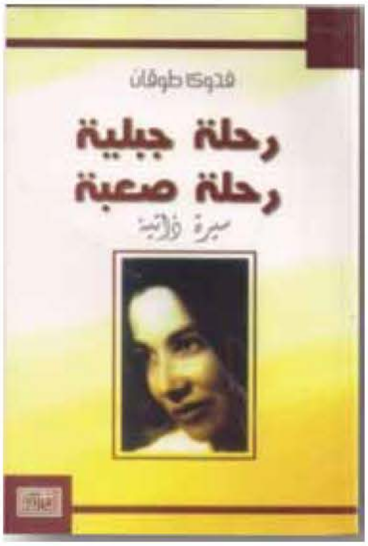
(٣٠) سليماني، ياسين: سؤال الدراما من أنطولوجيا الفعل إلى إستطيقا التلقي، ط١ (عمان، الأردن: دار شهرزاد، ٢٠١٧م)، ص١٥.

(٣١) فروم، إيريك: جوهر الإنسان، ترجمة سلام خير بيك، ط٢ (اللاذقية: دار الحوار، ٢٠١٤م)، ص٦.

(٣٢) المسرح العربي – سقوط الأقنعة الاجتماعية، ص١٢.

تشكّلات الذات
في سيرة (رحلة جبلية رحلة صعبة) لفدوى طوقان

كريم الطيبي - المغرب



تقديم:

تطمح هذه الدراسة إلى مقاربة خطاب السيرة الذاتية مقاربة بلاغية، تشغل بتتبّع الذات المتكلّمة داخل النسق اللغوي والبنيوي الناظم لهذا الخطاب الأدبي، وقد ثبت اختيارنا على سيرة (رحلة جبلية رحلة صعبة) لفدوى طوقان؛ لتكون متناً للدراسة.

ولمّا كانت السيرة الذاتية نوعًا أدبياً محفوفاً بالمزالق والإشكاليات، فإن السيرة الذاتية النسائية تعمّق فجوة هذه المزالق، وتقدح مزيداً من التساؤلات. وما من شكّ أن هذا الاتجاه الإبداعي أصبح قائم الذات، فرضته التراكمات الإبداعية المتتالية لكاتبات ومبدعات من مختلف الأقطار العربية ومن المغرب الكبير. وقد تجرأ خطاب السيرة الذاتية النسائية على خوض غمار كثير من القضايا التي كانت تندرج ضمن (المسكوت عنه)، وحاول أن يلامس هموم المرأة، ويقدّم رؤية للعالم انطلاقاً من وعي حادّ ومغاير وصادم، لا يتواءم والنسق الفكري السائد؛ فالثقافة العربية محكومة ببنية سلطوية، تبوّأ فيها النسق الفكري الذكوري الصدارة، على نقيض المرأة التي ما تزال تئن من وطأة القهر والاستبداد والميز والقمع.

ومن جانب آخر، وانطلاقاً من مبدأ يرى أن (فعل التلفظ) فعلاً يعلن عن الذات[1]، سنحاول استجلاء تشكلات الذات التي تنطق في النص، منطلقين من إشكال أساس: كيف تشكّلت الذات المتكلّمة في ثنايا خطاب سيرة (رحلة جبلية رحلة صعبة)؟.

السيرة الذاتية وكتابة الأنا:

هناك شبه إجماع من لدن الدارسين أن السيرة الذاتية بما هي جنس أدبي قائم الذات له تحديدات جمّة وتعريفات عدّة، بيد أن أجودها وأقربها من ملامسة خصوصية هذا الجنس هو التعريف الذي قدّمه فيليب لوجون، إذ اعتبرها: «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز

على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة»[٢]. وقد وجد الدّارس أن هذا الحدّ يشمل أربعة عناصر، هي الآتي[٣]:

١- شكل اللغة: أ- حكي. ب- نثري.

٢- الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.

٣- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

٤- وضعية السارد: أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية. ب- منظور استعادي للحكي.

إن جنس السيرة الذاتية، عبر هذه العناصر الموضوعية والفنية والبلاغية، يكشف لنا شرعية الحديث عن الأنا، وإيراد مسألة الشرعية هنا تعود إلى مصادرة الثقافة العربية لحق الحديث عن الذات؛ فـ«الأنا مرادف للعظمة وتضخم الذات، وقد تحاشى الكتّاب العرب توظيفه قديمًا؛ لأنّه يمثّل في الذهنية العربية القديمة صفة الأنانية والاستئثار المفرط بالذات، وكرّستها الثقافة الدينية فيما بعد»[٤].

لقد أطّر هذا الجنس الأدبي عملية تمركز الذات، وذلك من خلال جنوح الكاتب إلى إعادة الماضي وأحداثه ووقائعه، وبناء هوية سردية ذاتية مخصوصة ومتفردة، تنهض فيها الذاكرة بمهمة استرجاع المفاصل الكبرى والمحطات والمراحل التي مرّ بها في حياته، فالمادة التاريخية جوهر السيرة الذاتية؛ لأن «فعل الكتابة عن الذات يصبح مرادفاً للتأريخ والتحقيب والتوثيق، وقد يتطور ذلك كله إلى أن يصبح سجلاً بالأحداث والمواقف والتطورات التي تبدو للكاتب ذات أهمية مطلقة في التعريف بنفسه وتجاربه والوسط الذي ينتمي إليه، فضلاً عن الأحداث العامة التي قد يكون شارك فيها أو شهد عليها أو ساهم في صنعها»[٥]. بيد أن كتابة الذات القائمة على استدعاء أحداث الماضي، وإعادة صياغتها وتدوينها عملية محفوفة بالمزالق ومثيرة للإشكاليات؛ ذلك أن المؤلف لا يلتزم بنقل حياته الماضية نقلاً أميناً، ولا يصوغ عالم الواقع والحياة، إلى عالم النص والكلمات بطريقة آلية ودقيقة، إذ إن الذاكرة – كما يقول جورج ماي- : «مترجرجة قُلَّب خؤون»[٦]، زد على ذلك أن وعي الإنسان بوصفه كائناً واقعياً يعيش الأحداث والوقائع في وجوده المادي، يختلف عن وعي الإنسان بوصفه مؤلفاً يصنع – في أثناء الكتابة- وجوداً متخيلاً مقدوداً من الكلمات، وعلى هذا الأساس «انتقل مجال البحث في السيرة الذاتية من علاقة النص بالتاريخ، إلى علاقة النص بالذات»[٧]. وسيفضي بنا مجال البحث هذا إلى نتيجة مؤدّاها أن السيرة الذاتية تتوزع بين ذات مرجعية واقعية وبين ذات نصّية خطابية؛ إذ إنّ «الأنا الذي عاش في الماضي يضعَّفُ بأنا ثانية نابعة من تجربة الكتابة، وهكذا تغدو السيرة الذاتية هي الخلق، وأن عملية الخلق تصبح خالقة للأنا»[٨]. وانجلاء الذّات النَّصيَّة يرتبط بتحكّم زمن الكتابة أو زمن الحاضر بمسار سرد الأحداث والوقائع وتوجيهها، إذ «أصبح التخلص من زمن الكتابة (الحاضر) ليس إلا وهماً، فلا يستطيع الكاتب السيرذاتي التخلص من الحاضر الذي يكتب فيه، ليلتحم بالماضي الذي يرويه»[٩].

يستلزم، إذاً، ميثاق السيرة الذاتية القائم على مطابقة الهويات الثلاثة «المؤلف= السارد= الشخصية»[١٠] رهاناً بنيوياً، يقضي بإدراج هوية الكاتب الواقعية ضمن هوية سردية مكتوبة. غير أن التعامل مع هذه الهوية السردية بوصفها نتاجاً أدبياً «لا يعكس مؤلفاً إحالياً مرجعياً»[١١]، بل يقدّم ذاتاً متخيّلةً، تتحت كينونتها في الملفوظات، وتستمدّ وجودها من الخطاب، ومن ثمّ «لم يعد من المهم في السيرة الذاتية صدقها ووفاؤها للماضي المعاش، بل دورها في البحث عن الهوية؛ لأن السيرة الذاتية ستصبح هنا قصة، والمؤلف مؤوِّلاً، والقارئ مشاركًا في هذا التأويل»[١٢]. إن الذات المتكلّمة التي تعنينا في هذا السياق

هي ذات مرتبطة بـ«مؤلِّف مؤوَّل لا يرتبط ضرورة بالذات التاريخية التي كتبت الأثر»[١٣]، كما أنه لا يعني هذا بحال عدم انسجام هذه الصورة المؤوَّلة مع صورة المؤلِّف الحقيقية؛ لأن «المتكلم سواء أكان شخصاً حقيقياً أم صورة خطابية، ليس ذاتاً منفصلة عن خطابها، أو مجرد وسيلة للتلفظ به أو نقله إلى الآخر، بل إنه الوجه الآخر له، فلا يمكن تلقّي هذا الخطاب بمعزل عن الصورة التي تكوّنت في ذهننا عن المتكلِّم»[١٤].

يتّضح ممّا سبق، إذاً، أنَّ مدار الانشغال هو البحث عن صور الذات الخطابية المخبوءة في الملفوظات، وبلوغ هذا المرام لا يتأتى إلا بتتبع اللغة، فهي الحاضن للذات، و«الإنسان لا يستوي ذاتاً إلا داخل اللغة وعبرها، وأن اللغة تهب مستعملها أشكالاً متعددة، منها ضمير المتكلم المفرد (أنا) الذي يمثّل أساس وعي الإنسان بذاته»[١٥]. وإذا كانت السيرة الذاتية تعرّي الذات، فإننا لا نعدم هذا الجنس يحوي أعمالاً قولية تحجب مقاصد ودلالات متعددة، لا سبيل إلى كشفها والوصول إليها إلا بالتأويل[١٦] بوصفه عملية تستوجب «تجاوز الدلالة الطبيعية إلى الدلالة غير الطبيعية»[١٧].

واللافت للنظر أن معظم السير الذاتية النسوية تؤكد أن المرأة تكتب «كصوت هامشي مضغوط، أو مقموع»[١٨]، صوت يعاني من الاضطهاد والقهر والتسلط والعبودية والتعسّف، والكتابة في هذا السياق ليست «كتابة توثيقية بالدّرجة الأولى، بل لمسنا أنها كانت فوق كل اعتبار صرخة وجدانية عميقة، صرخة ولادة الأنثى وهي تتعلّم التكلّم عن ذاتها وعن العالم بلغة الوجدان أولاً»[١٩]، هي صرخة مدوية تندّد عبرها بكل أشكال الظلم والإذلال، واحتواء السيرة الذاتية لهذه الصرخات يؤكّد أن هذا النوع الأدبي يتيح «مجالاً أرحب للبوح والاعتراف، ولتعرية الواقع في تفاصيله الدقيقة المتشابكة»[٢٠]. وهذا التفاعل بين ذات المرأة والكتابة الذاتية حقّق «استبدالاً للحياة المعيشة بالحياة الورقيَّة حتى أضحت الأوراق هي الفضاء الأمثل لتحقيق حياة مخصبة للكيان؛ لأنه فضاء تحرّر، تضع فيه الكاتبات عن كاهلهنّ أوزاراً كثيرة»[٢١].

وقد اهتدت الشاعرة فدوى طوقان إلى كتابة السيرة الذاتية؛ لتبوح بأسرارها وما يختلج صدرها، وتحكي سيرتها المخضّبة بالألم والأمل، سيرة «كفاح دؤوب لتحقيق الذات تحقيقاً باهراً، كفاح ضدّ كل أشكال الكبت والقهر والسلطة في إطار الأسرة وفي إطار المجتمع في أوسع أبعاده»[٢٢]. وسنحاول في هذه الورقات تتبّع تجلّيات الذات المتكلّمة داخل خطاب سيرتها الذاتية، منطلقين من إشكال أساس هو: كيف تشكّلت (الأنا) في خطاب سيرة (رحلة صعبة رحلة جبلية)؟.

إذا كان أغلى مطمح للكتابات الذاتية هو وضع الإنسان في الكتابة[٢٣]، فإن الخطاب السيرذاتي يتيح للذات بأن «تسبح في نسيج النص، وجسده وروحه، فاعلة متفاعلة بلا حدود تحدّ من حركاتها الحرة في فضاء الخطاب»[٢٤]، وقد شغلت (الأنا) مركزية خطابية في النسيج النّصّي لـ(رحلة جبلية رحلة صعبة)، وسنحاول رصد تشكلاتها من خلال ثلاث صور: الذات المقيّدة، والذات المتحرّرة، والذات الثائرة.

(أ) الذات المقيّدة:

تتشكّل الذات المقيّدة في سيرة فدوى طوقان في إطار المحكي الذاتي المرتبط بمرحلة الطفولة، فالذات تتبدّى مقيّدة ومحبوسة ومأسورة تحكمها سلطة الأب في البيت، ولم يكن البيت مؤسسة اجتماعية تربوية بل كان رمزاً للقهر والاضطهاد والتضييق، تقول الكاتبة: «في هذا البيت، وبين جدرانه العالية التي تحجب كل العالم الخارجي عن جماعة (الحريم) الموءودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي»[٢٥]، كما أن الجو العائلي السائد فيه «يسيطر عليه الرجل كما في كل بيت، وعلى المرأة أن تنسى وجود لفظة (لا) في اللغة إلا حين شهادة (لا إله إلا الله) في وضوئها وصلاتها، أما (نعم) فهي اللفظة الببغاوية التي تُلقّنها منذ الرضاع؛ لتصبح فيما بعد كلمة صمغيَّة ملتصقة على شفتيها مدى حياتها كله»[٢٦].

في هذا الفضاء المأسور والمغلق نشأت طفولة فدوى طوقان، ونشأت معها ذات مركّبة من مشاعر سلبية كالحزن والألم واليأس وفقدان الثقة في الذات، وتتعدّد أوجه الأسْر والقهر التي تعرّضت لها ذات الطفلة فدوى، ونلفي في تفاصيل أحداث الطفولة أمثلة ونماذج كثيرة، تبرز التربية المحافظة السلبية التي تقوم على التسلط والاستبداد ومصادرة هامش الحرية الذي يتمتع به كل أطفال العالم، فـ«حقُّ التعبير عن النّفس محظور عليها»[٢٧]، كما أن «الضحك والغناء من المحرّمات»[٢٨]، و«وجود آلة عزف في البيت من الممنوعات»[٢٩]، إضافة إلى أن «العالم الخارجي كان (تابو) محرماً على نساء العائلة، فلا نشاطات اجتماعية ولا اهتمامات سياسية»[٣٠]، والخروج من المنزل لم يكن مسموحاً به إلا بصحبة الأهل[٣١]، وفي هذه الأجواء المشحونة بالصراع النفسي والألم الداخلي داخل السجن الأسري، تزداد حدّة التأزم الذاتي بسبب المعاملة السلبية التي يعاملها أبوها بها، إذ إن الجفاء والغلظة والقساوة هي السمات التي تطبع تعامله معها، وتبوح لنا الكاتبة بهذه الحقيقة قائلة: «أما أبي فكان جافاً، لا يترك لي أو لأخواتي مجالاً؛ لنقترب إليه أكثر، وقد ظل حضوره يبعث في نفسي الضيق منذ طفولتي، وكنت أستغرب من البشاشة التي يغدقها على بنات عمّي، ويمسكها عنّا نحن بناته»[٣٢]، لقد بدا الأبُ في متن السيرة في صورة «أب جاف، لا يعرف الضحك، ويبعث غيابه عن البيت انبساط أهله وراحتهم، في حين يشكّل حضوره عبئاً ثقيلاً، يجثم على صدورهم»[٣٣]، وممّا يعكس تمادي الأب في الازورار والمجافاة هو عدم اعتبار وجود ابنته ومناداته لها بصيغة الغائب، فقد جاء في السيرة: «كان أحياناً إذا أراد أن يبلغني أمرًا يستعمل صيغة الغائب ولو كنت حاضرة بين عينيه. كان يقول لأمّي: قولي للبنت تفعل كذا وكذا.. قولي للبنت: إنها تكثر من شرب القهوة، فلا أراها إلا وهي تحتسي القهوة ليلاً نهاراً.. وهكذا»[٣٤]. وتزداد معاناة الذات المقيّدة جراء عدم اكتراث الأب بمواهبها وقدراتها، تفصح فدوى بألم وتوجّع: «إنه لا يؤمن أنني أصلح لشيء – قلت هذا بيني وبين نفسي –: إنه لا يحمل لي سوى شعور اللا اكتراث، كأني لا شيء، كأنني عدم وفراغ، كأنني لا لزوم لوجودي إطلاقاً»[٣٥].

وأمام هذا الحصار الاجتماعي وتشنّج العلاقات الأسرية وتوتّرها، ستجد ذات فدوى في المدرسة متنفساً يعوّضها عمّا تقاسيه في بيتها، تقول: «وفي المدرسة تمكّنت من العثور على بعض أجزاء من نفسي الضائعة. فقد أثبت هناك وجودي الذي لم أستطع أن أثبته في البيت»[٣٦]. بيد أن حدثاً سيحرمها من هذا الفضاء المريح، وسيغدو الجلوس على مقاعد الدراسة حلماً بعيداً، تحلم به هذه الذات المأسورة والمكسورة، إذ ستعود سجينة البيت مجدداً، بعد حادثة إقدام طفل على تقديم زهرة فل لفدوى ووشي أحد المراقبين لها بها لأخيها يوسف؛ ولهذا السبب تقول الكاتبة: «أصدر حكمه القاضي بالإقامة الجبرية في البيت حتى يوم مماتي، كما هدّدني بالقتل إذا أنا تخطّيت عتبة المنزل، وخرج من الدّار لتأديب الغلام»[٣٧]. كما أن حلمها بتعلّم اللغة الإنجليزية؛ لملء الفراغ القاتل الذي يحفّ بها، كاد يتحقق لولا دخول عمتها (الشيخة) التي أبدت رفضها للأمر، «أخذنا الدرس الأول، ثم صدر القرار بالتوقف، فقد اعترض بعض أرباب العائلة على هذا الأمر (الناشز) حين علموا به من (الشيخة)، وكان أبي حريصاً على إرضائهم»[٣٨].

وقد أثرت هذه التنشئة الاجتماعية القائمة على التضييق والإكراه والغصب في البناء النفسي لذات فدوى، ذلك أن الخوف نما في ذاتها، وما يدلّ على هذا هو ردّ فعلها بعدما نُشرت أول قصيدة لها في مسيرتها الإبداعية باسمها في جريدة (مرآة الشرق)؛ إذ إن الشاعرة كبتت فرحتها وراح الخوف يسيطر على هواجسها إذا ما رأى أبوها القصيدة، تقول: «لم تفرحني المفاجأة العظمى، بل صعقتني، وربض على قلبي همّ ثقيل. ما هذا؟ اسمي في الجريدة؟ كيف سيكون وقع هذا الأمر الخطير على أبي؟ حتماً سيحرّم عليّ كتابة الشعر بعد اليوم. بقيت تحت الكابوس إلى ما بعد الظهيرة، وحين دخل أبي الدار ركضت،

واختبأت في غرفتنا (غرفة البنات) وقبعت ألهث في انتظار سقوط السقف على رأسي، ولكن، ولدهشتي، لم يسقط السقف فأبي لم يعلّق بأية كلمة... وتنفّست بارتياح عميق»[٣٩]. كما أن الثقافة الأسرية المحافظة أثّرت في عدم تقبّلها لشكلها الجديد، ومحاولة رفض هذا التحوّل الطبيعي «ولفت نظري تفتّح جسدي، خفت، وخجلت، وأربكني نموّ الصدر الذي أصبح الآن ملحوظاً، فكنت أعمل على إخفاء هذا النموّ. ورحت أراقب هذا الأمر كلّه بحياء شديد، كما لو كان ارتكاب ذنب مخجل، استحقّ العقاب من أجله»[٤٠]. ولم تتخلص ذات فدوى طوقان من محيطها وثقافته المحافظة حتى في مسارها الإبداعي، فقد ظل الخوف من سلطة الأسرة متربصاً بها؛ فقد كانت تنظم قصائدها الغزلية باسم مستعار:« كنت أوقّع قصائدي الغزلية باسم (دنانير) وأبعث بها إلى مجلّة (الأمالي) حيناً وإلى مجلّة (الرسالة) القاهرية حينًا آخر، كانت كلمة الحب تقترن في ذهني بصورة الفضيحة والعار، فهي الصورة التي طبعتها في نفسي البيئة المحيطة منذ الصغر»[٤١].

ومع توالي الانكسارات وفي خضم الاضطهاد والخضوع والإذلال فكّرت فدوى في وضع حدّ لهذه الحياة الذليلة بالانتحار؛ فهو الخيار الوحيد الذي سيمكّنها من فرض حريّتها والخلاص من قيود الأسرة وسلطة الأب: «كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أمارس من خلاله حريتي الشخصية المستلبة، كنت أريد التعبير عن تمرّدي عليهم بالانتحار. الانتحار هو الوسيلة الوحيدة، هو إمكانيتي الوحيدة للانتقام من ظلم الأهل»[٤٢]، بيد أن التمسّك بالحياة والشفقة على أمّها التي كانت تساندها جعلاها تتراجع عن الأمر؛ لتختار الصمت والعزلة والانكفاء على ذاتها؛ فـ«الحركة الأولى التي يحاول الإنسان المقهور من خلالها تجنّب ما تفرضه عليه الطبيعة من بلاء اعتباطي، ويفرضه عليه المتسلط من قهر متعنّت، تأخذ اتجاه الانكفاء عن الذات، وهي كأوّلية دفاعية تسير اتجاه التقوقع والانسحاب بدل مجابهة التحدّيات الراهنية والمستقبلية»[٤٣]. لقد وجدت الذات المقيّدة راحتها النفسية في العزلة، وخلق عالم خاص، تحصّن فيه ذاتها: «فقد تعوّدتُ على الانكفاء على النّفس والغياب داخل الذات. رحتُ أتحصّن بالعزلة، كنت مع العائلة، ولكن حضوري كان في الواقع غياباً إلى أبعد حدود الغياب، كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكنهم اقتحامه، ولقد ظلّ هذا العالم موصدًا أمامهم، ولم أسمح لأحد باكتشافه»[٤٤]، ولكن الذات المأسورة حصل لها وعي جديد بوجود أمل يلوح في الأفق، أمل يحمل قوة إيجابية تؤمن بأن الوصول إلى مرحلة اليأس هو بداية جديدة نحو التحرر وتأكيد الذات وتحقيقها، وهذا ما نستشفه من القول الآتي: «حين كنت أقع تحت ممارسة ضغوطهم عليّ، كنت أشعر أحياناً أنني تحطّمت فعلاً، وأغرق في بحر من اليأس، ولكنّ هذا التحطّم كان يصل بي إلى نقطة بالذات عندها كان يحصل شيء آخر، فحين يصل المرء إلى قاع هوة اليأس تدبّ فيه شرارة الحركة؛ لتدفعه إلى العمل على الخروج من الهوة»[٤٥]. وهكذا ستتبدّى لنا في بساط الخطاب (السيرذاتي) هوية ذاتية جديدة، انتشلت نفسها من ربقة القانون البطريركي وسلطة الأسرة، وسعت إلى بلورة فلسفتها في الحياة، وتحقيق ذاتها بعيداً عن القيود المادية والمعنوية.

(ب) الذات المتحرّرة:

ظلت فدوى طوقان تنتظر لحظة الانعتاق والتحرر من عالمها المغلق الذي لا يتناسب وشخصيتها المنفتحة، ونتيجة لهذا الدافع تتشكّل داخل خطاب السيرة الذاتية عند فدوى طوقان ذات متكلّمة متحرّرة، تنعتق من قيودها، وتنفلت من عقال الاضطهاد الأسري، وتتنسّم عبير الحياة في العالم الخارجي، وقد شكّلت المدرسة –كما أومأنا سابقاً– الفضاء الأول الذي احتضن فدوى، وجعلها تعوّض حرمانها، وتحقّق ذاتها، فقد جاء على لسانها: «لقد أشبعت المدرسة الكثير من حاجاتي النفسية التي ظلّت جائعة في البيت، أصبحت أتمتّع بشخصية بارزة بين معلّماتي وزميلاتي»[٤٦]، وتقول أيضا: «لقد أصبحت المدرسة أحبّ إليّ من البيت،

والمكان الأكثر ملاءمة لي، وفي المدرسة عرفت مذاق الصداقة وأحببته»(٤٧). يتّضح أن للمدرسة دوراً حيوياً في إعادة التكوين النفسي المتوازن لتلك الذات المتشظّية والمتأزّمة والمكسورة؛ فـ«مجتمع المدرسة منحها الثّقة بالنّفس، وبدأت تشعر أنها إنسانة قادرة على الإبداع بسبب ما وجدته من رعاية معلّماتها»(٤٨)، وحبهنّ وتشجيعهن لها وقربهنَّ منها.

ومثلما استعاضت فدوى عن سجن الدّار (القمقم الحريمي) بالمدرسة(٤٩)، كذلك فعلت مع أفراد أسرتها الذين استعاضت عنهم بأخيها إبراهيم، فهو الوحيد الذي احتضنها، وبادلها الحب والود والاحترام والأخوة، وعوّضها جفاء الأب، وحرمان دفء الأمّ وحنانها، تحدّثنا فدوى عنه قائلة: «مع وجه إبراهيم أشرق وجه الله على حياتي، كانت عاطفة حبي له قد تكوّنت من تجمّع عدة انفعالات طفولية سعيدة ،كان هو مسبّبها وباعثها... كان هو الوحيد الذي ملأ الفراغ النفسي الذي عانيته بعد فقدان عمّي، والطفولة التي كانت تبحث عن أب آخر، يحتضنها بصورة أفضل وأجمل وجدت الأب الضائع مع الهدية الأولى والقبلة الأولى التي رافقتها»(٥٠). لقد شكّل إبراهيم علامة فارقة داخل الأسرة؛ فطباعه مختلفة عن باقي أفراد الأسرة؛ إذ كان يجلس مع نساء الأسرة ويبادلهنَّ الحديث، ويروي لهنّ الطرائف الأدبية والتاريخية، ويغدق عليهنّ بحبه وحنانه ونبله وتعاطفه. وحتى بعد أن صادرت الأسرة حقّ فدوى في متابعة دراستها وحرمانها من المدرسة، أخذ بيدها، وكان معلّمها في البيت، ولقّنها كتابة الشعر وصناعته، لقد أعاد إبراهيم قيمة الحياة وألوانها البهية، بعد أن اسودّت في وجه فدوى التي أصبحت – بعد أن كانت منهزمة ومكسورة- تتأرجح بين قوتين، تقول فدوى: «وبالنسبة لوضعي وواقعي في البيت أصبحت أقف الآن بين قوّتين، بين إيمان إبراهيم بي الذي كان يشحنني بالثقة بالنّفس وباحترام الذات وبالأمل في أنني سأكون شيئاً ذا قيمة في يوم ما، وبين عمل الآخرين المستمر على زعزعة هذه الثقة، وشرعت أتراوح بين هاتين القوتين بقدر ما في طبيعتي من السلبية والإيجابية، وكان عليّ أن أخوض بالتالي في صراع مع تطلعاتي والواقع الذي أوجدني فيه مجتمع متخلّف وأقارب لم يتحرّر تفكيرهم قط»(٥١). بَيْد أنَّ فدوى طوقان ستختار طريق التحرّر، وحياة التجدّد والتغير، مستهدية بفلسفة البذرة التي تأبى الاكتفاء بذاتها وترفض الجمود والاستقرار: «كانت هناك بذرة صغيرة تأبى الاكتفاء بذاتها وتنزع إلى التجدّد والتغيّر، تنزع إلى أن تصير شيئاً آخر، فهي تأبى الثبوت والاستقرار، كنت أحسّ بتلك البذرة تتحرك في داخلي كدينامو لا يهدأ»(٥٢)، وقد بدأت ذات الكاتبة تجد تحررها في التعلّم الذاتي والإقبال على القراءة والعيش في عالم الأوراق والكلمات: « كان الانكباب على الدراسة هو عالم الخلاص... في استغراقي في عالمي الجديد عرفت مذاق السعادة، كنت مستغرقة في عملية خلق نفسي، وبنائها من جديد، والبحث الطموح على إمكانياتي وقدراتي مما شكّل ثروة وجودي»(٥٣). وقد أكسبها هذا العالم الجديد القوة لمجابهة كل أشكال السلطة ورموز القهر: «وظلّ عالم كتبي وأوراقي وأقلامي يمدّني بالقوة، ويساعدني على التماسك وتثبيت القدمين على الأرض المهزوزة تحتها، وظلت أحلامي تخطط دائماً لقطع صلتي بكل ما هو رمز للسلطة في العائلة: الأب، العم، العمّة، ونفرت من كل هؤلاء، ومن هنا تعلمت فيما بعد كراهة كل ما يمثّل السلطة الجائرة والحكم الظالم في مختلف مؤسسات المجتمع»(٥٤). لقد ظلت فكرة الخروج من القمقم الحريمي وسجن البيت تراودها، مؤمنة بأن من حقّها أن تعيش حرّة دون حواجز وبعيداً عن تضييق الأسرة والمجتمع.

وستخوض الذات تجربة جديدة عبرها ستخرج من مضايق الماضي، وتنعتق من قمقم الذكريات الأليمة التي رافقت طفولتها في مدينة نابلس، إنها تجربة السفر والترحال نحو مجموعة من الأقطار والدول: كهولندا، والسويد، والصين الشعبية، وإنجلترا... وغيرها، وستندغم الذات المتحررة مع الأجواء الجديدة، وتتراءى الذات المتكلّمة – عبر هذه التجربة - منفرجة ومسرورة وفرحة، عاجزة عن وصف هذه السعادة

التي تغمر قلبها، تقول الكاتبة: «فرح لا أملك تصويره بالكلمات، كأن يدًا حفية ضغطت فجأة على زر كهربائي غير مرئي في أعماقي فإذا بروحي تضيء بوهج باهر ما عرفت مثله من قبل»[٥٥]، لقد حقّقت الذات حريتها وسعادتها عبر التنصّل من الماضي والانفصال عنه، والانخراط في عالم التحرّر والإحساس بكينونة الذات، وبهاء الوجود بعيداً عن المنغصّات والاضطهاد، وتيقّنت فدوى أنه «ليس هناك أجمل من الشعور بالحرية والتحرّر من المنغصات المحيطة، تلك المنغّصات التي يستحيل الفكاك من براثنها إلا بالبعد الجغرافي... لا يحس بجمال الحرية وبروعة امتلاكها إلا أولئك الذين حُرموا منها»[٥٦]. وتأتّى لها تحقيق حلمها الذي كانت تصبو إليه دائماً، وفي النص ملفوظات كثيرة تبرز انشراح الذات وحبورها: «كنت فَرِحة بعالمي الجديد، سعيدة ببعدي عن نظام الأسرة الصارم وعن الوجوه التي لم أكن أحبّها ولم تكن تحبّني»[٥٧]. ومردّ هذا الانشراح والنشوة هو ما يمتاز به المجتمع الغربي، الذي حلّت فيه فدوى، من تحرّر تتبوّأ فيه المرأة مكانة بارزة، وتحوز فيه قسطاً وافراً من الحرية، وتقف الكاتبة عند هذا الملمح قائلة: «كان المجتمع المحيط بي مجتمعاً متحرراً، تتمتّع فيه المرأة الحديثة بشخصية لم تضعفها صرامة الرجل وفظاظته، يبدو ذلك واضحاً في لباسها، وحديثها، وسلوكها الطبيعي في مجتمع رفع الحجاب الحاجز بين الجنسين، وأتاح للمرأة الشابة قسطاً أكبر من التعليم»[٥٨].

ولم يقتصر هذا التصور الفكري في الحياة الاجتماعية، بل انتقل إلى مضمار الإبداع كذلك، إذ بلورت فدوى طوقان مشروعها الفكري المبني على التحرر ونَسْف القيود، وقد أعربت عن موقفها في هذا الصدد في سيرتها الذاتية، ومن أمثلة ذلك نذكر تمثيلاً: «في الحقيقة أن حكاية الديباجة الكلاسيكية هذه، والاهتمام الكلي بالكلمة ورنينها، وبأسلوب التعبير المصنوع، كل هذه كنت أحسّها سدًا يقف دون الحركة والتدفق والانطلاقة اللغوية بعفوية وصدق خلال عملية النَّظم... وكان هناك شيء يكبّل الجَيَشان العاطفي في داخلي، ويحول دون جريان التيّار النفسي في قصيدتي بسهولة ويسر»[٥٩]، وتقول أيضًا: «لا يزال موقفي من التحرّر من قيود العروض القديمة هو موقف المؤيّد لهذا التحرّر. ولا يعني هذا أنني مع القائلين بالتخلّي عن الوزن والقافية بشكل نهائي، فالشعر يبقى فنًّا مستقلاً عن النّثر»[٦٠]. وانطلاقاً من هذا يتبدّى لنا البعد التحرري والتنويري في المشروع الشعري عند فدوى طوقان، وبهذا تصطفّ في مصاف الشواعر اللواتي نادين إلى تحرير الشعر من أغلال البحور الخليلية وقيود عمود الشعر كما توارثه القدامى. وتعكس هذه الملاحظة الأخيرة أن السيرة الذاتية - كما أشرنا سابقاً - ليست مجرد تسجيل للأحداث وتدوين للوقائع، بل هي – إضافة إلى ما سبق- فضاء رحب لعرض الأفكار وتمرير الإيديولوجيا ومجابهة الواقع بالانتقاد والهجوم ورصد الظواهر؛ وذلك لبناء رؤيا للعالم، وصياغة تصور للمأمول. وهذا الاتجاه في خطاب السيرة الذاتية تنبثق من خلاله ذات أخرى هي الذات الثائرة.

(ج) الذات الثائرة:

تحضر الذات الثائرة بين ثنايا الخطاب (السيرذاتي) في (رحلة جبلية رحلة صعبة)، وترتبط هذه الذات ارتباطاً واضحاً مع وظيفة السيرة الذاتية بوصفها شكلاً من أشكال التعبير والبوح، إذ «تفترض وظيفة (لماذا نحكي) شيئاً ذا أهمية كبيرة ومخبّأة على السرد»[٦١]. ولعل التفتيش عن مقاصد البوح في السير الذاتية أن يبرز لنا انصراف المتن (السيرذاتي) عن غرضه الأساس الذي ينحصر في تسجيل الحياة الشخصية وتأريخ الذات وتوثيقها إلى أغراض أخرى رهينة بمستويات الخطاب. والوقوف عند تشكّلات الذات الثائرة في السيرة، موضوع الاشتغال، يجعلنا نفترض أن مقصد الخطاب (السيرذاتي) لا يرتهن إلى الكتابة العفوية، وإنما يصدر عن مشروع فكري وتصوّر إيديولوجي «وحركة نقدية جديدة، تحاول أن تقدّم خطاباً مناهضاً أو بديلاً للخطاب البطركي السائد»[٦٢]. وينجلي هذا البعد الإيديولوجي عبر الذات المكتوبة

التي تتفاعل مع بعض القضايا تقييماً ونقداً، ومن خلال هذه الإستراتيجية التي ترتكن إليها الذات المتكلمة لا تصبح كتابة الذات عند المرأة وسيلة دفاع – كما يذهب إلى ذلك حاتم الصكر - الذي يعتبر أن «غياب الحرية قد حوّل كتابات المرأة إلى وسائل دفاعية، فصارت الكتابة النسوية دروعًا لا سهامًا؛ فتكتفي بالدفاع دون اكتساب حقّ ما»(٦٣)، بل شكلّت سيرة فدوى طوقان وسيلة هجوم تتسلّح فيه الذات المتلفظة بالانتقاد والتمرّد والثورة على تقاليد المجتمع الذكوري الذي تحكمه بنية رجعية، يتبوّأ فيها الرجل المكانة العليا.

ويمكن تجلية نزوع الذات إلى التمرّد والثورة من خلال نقدها اللاذع لتقاليد المجتمع وإبرازها لتناقضاته الصارخة، تقول فدوى: «لقد كانوا يرتدون الزّيّ الأوروبي، ويتكلّمون التركية والفرنسية والإنكليزية، ويأكلون بالشوكة والسكين، ويقعون في الحبّ، ثم يقفون بالمرصاد كلّما حاولت إحدانا تحقيق إنسانيتها عن طريق التطور الطبيعي أو التطلع إلى الأفضل والأحسن»(٦٤). يمثّل هذا الملفوظ ارتكان الذات المتكلّمة إلى رصد تناقضات المجتمع وانتقاد انفصامه الفكري، وتجسّد الأسرة نموذجاً واضحاً لهذا التناقض، فقد كانت منفتحة في الملبس والمأكل، بيد أنها في الوقت نفسه تصادر حق البنت في تحقيق ذاتها وبلوغ طموحاتها. إن هذه الشريحة الواسعة من المجتمع تمثّل «انقسام شخصية الإنسان العربي شطرين: نصف مع التطور والتجاوب مع روح العصر ومسايرة إيقاعات الحياة المعاصرة، ونصف مشلول الأقدام»(٦٥). وقد تورّط الأب كذلك في فخّ التناقض، فقد كان «يمضي أوقات راحته في الاستماع إلى أغاني فتحية أحمد وأم كلثوم والشيخ سلامة حجازي»(٦٦)، في حين كان يقمع ابنته، ويمنع عنها سماع الموسيقى، وتعلّم العزف، وهو ما جعل الكاتبة تتساءل: «مادام يحبّ الطرب؛ فلماذا يحرمنا من العزف والغناء؟»(٦٧). كما تصدّت الكاتبة لنموذج النفاق الديني وعدم فهم الجوهر الحقيقي للدين، من خلال عمتها (الشيخة) التي جمعت كل الصفات الذميمة والخسيسة، ومع ذلك تتصنّع الإيمان والخشوع في الصلاة، فقد أدركت فدوى أن دينها لم يستطع أن يشذّب أحاسيسها ومشاعرها الإنسانية؛ لأنها لم تكن تفقه المعنى الحقيقي للدين، وأنه محبة ورحمة وحسن معاملة(٦٨). ولم يسلم المجتمع النسوي من أسهم النقد، فقد رصدت فدوى عيوبه، تقول: «واتّسعت الفجوة بيني وبين المجتمع النسوي، فلم يكن بمستطاعه أن يعطيني شيئاً أو أن يأخذ شيئاً، كان مجتمعاً لاذع اللسان، يثرثر كثيراً جداً، والثرثرة رمز التخلف في المجتمعات التي تقرأ»(٦٩). وتتعزز الصورة السلبية للمجتمع العربي عند تقييم وضعية المرأة فيه، تقول الكاتبة: «لا غرابة في أن يخلو جوّ الدار من أي وعي سياسي أو اجتماعي، كانت الدار أشبه بحظيرة كبيرة تملؤها الطيور الداجنة، يلقى إليها العلف فتزدرده دون نقاش، راضية قانعة به، وكان ذلك غاية الغايات ونهاية النهايات، كانت رسالة تلك الطيور الداجنة تقتصر على تفقيس الفراخ الصغيرة، واستنفاد أيام العمر بين حلل الطبخ النحاسية الكبيرة وبين حطب المواقد الدائم الاشتعال شتاءً وصيفاً»(٧٠). إنّ رصد صور الاضطهاد التي تعانيه المرأة في المجتمعات العربية، يشكل جزءاً مهماً من رسالة فدوى طوقان الرامية إلى تصحيح النظرة الاختزالية والنمطية التي تكلّست في الوعي الجمعي تجاه المرأة، والدفاع عن حقيقة أن المرأة «إنسان يشعر ويتوق إلى الحياة والفرح مثلما يتوق ويتطلّع أي كائن بشري آخر»(٧١).

لقد تشكّلت الذات الثائرة من خلال رفض المنطق السائد في المجتمع، وإعادة الاعتبار لمكانة المرأة، و«مناهضة كل أنواع السلطة، والحدّ منها، وإقامة توازنات جديدة من أجل بناء نظام جديد، يقوم أساسًا على الأخوة والمساواة والعلاقات الأفقية»(٧٢)، وبناءً على هذا اتجهت الذات المتكلمة إلى «التعبير التحليلي عن وعي حادّ بالاستلاب الذّاتي والضياع في عالم غير متكافئ وغير عادل»(٧٣).

خاتمة:

لقد حاول البحث أن يرصد تشكّلات الذات المتكلّمة في الفضاء النصي لسيرة (رحلة جبلية رحلة

صعبة)، وقد حصر تجليات الأنا في ثلاث صور: الذات المقيّدة، والذات المتحرّرة، والذات الثائرة. على أنَّ صور الذات تتعدّد وتتأرجح بين الحضور والغياب، ورصدها بدقّة وأمانة يحتاج إلى رحلة جبلية ورحلة صعبة يتسلح فيها الباحث بمزيد من التقصّي والمدارسة.

وجماع القول: إن الذات المتكلّمة قد حققت الرِّهان، وذلك من خلال كتابة الذات كتابة تقوم على البوح والمكاشفة والمجاهرة، الكتابة بوصفها محاولة لتكسير الحواجز الثقافية، ورفع الحصار الاجتماعي الذي يكبّل المرأة، ويصادر حقوقها، ويجهض أحلامها.

وإذا كانت فدوى طوقان قد نجحت في الانعتاق من (القمقم الحريمي) الذي كانت تقبع فيه لسنوات بفعل إصرارها وطموحها وإيمانها بالحرية والتحرر، واستطاعت أن تحقّق ذاتها وتبلغ مراميها؛ فلا شك أن هناك نساء كثيرات ما زلن يرزحن تحت وطأة الحصار داخل القماقِم التي صنعتها الثقافة الرجعية المحتقرة للمرأة.

الحواشي:

(١) الحيزم، أحمد: من شعرية اللغة إلى شعرية الذات - قراءات في ضوء لسانيات الخطاب، ط١ (بيروت: دار الروافد الثقافية، وهران/الجزائر: ابن النديم للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م)، ص١٥٢.

(٢) لوجون، فيليب: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م)، ص٢٢.

(٣) السابق، ص٢٢-٢٣.

(٤) مليح، وفاء: الذات المؤنثة في الخطاب السردي، مجلة مقاربات، العدد التاسع عشر، المجلد التاسع، المملكة المغربية، فاس، سنة ٢٠١٥م، ص٥٧.

(٥) الشاوي، عبد القادر: الكتابة والوجود - السيرة الذاتية في المغرب، ط١ (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠م)، ص١٣٣.

(٦) ماي، جورج: السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة، ط١ (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٧م)، ص١٢٠.

(٧) الكتابة والوجود - السيرة الذاتية في المغرب، ص١٦.

(٨) السابق، الصفحة نفسها.

(٩) الصكر، حاتم: السيرة الذاتية النسوية - البوح والترميز القهري، مجلة فصول، القاهرة، العدد (٦٣)، ٢٠٠٤م، ص٢١١.

(١٠) السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي، ص٢٥.

(١١) الكتابة والوجود - السيرة الذاتية في المغرب، ص١٧.

(١٢) السابق، ص١٦.

(١٣) المتكلم في السرد العربي (أعمال ندوة)، إشراف محمد الخبو، ومحمد نجيب العمامي، ط١ (تونس، منوبة: دار محمد علي الحامي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، ٢٠١١م)، ص٤٨.

(١٤) مشبال، محمد: في بلاغة الحجاج - نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، ط١ (عمّان: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر، ٢٠١٦م)، ص١٦٩.

(١٥) عبيد، حاتم: في تحليل الخطاب، ط١ (عمّان: دار ورد الأردنية، ٢٠٠٥م)، ص١٠٧.

(١٦) يقول محمد الخبو: «التأويل عمل نصّي بالأساس يُنجز بحثاً عن قيمة تنبثق من تركيب مخصوص للأحداث، أو صياغة معينة للخطاب، أو أداء نافذ لأعمال مضمنة في القول متعلّقة بذات ناسجة متعالية، هي ذات المؤلف في النص، تسعى إلى التأثير في المخاطب على الرغم مما نجده من مفوضين عنه يتكلمون باسمه، رواة كانوا أو شخصيات قائلة أو فاعلة». مسألة المؤلف في أخبار العشق في قديم أدب العرب، ضمن كتاب: المتكلم في السرد العربي، ص٤٧.

(١٧) جبار، سعيد: التخييل وبناء الأنساق الدلالية – نحو مقاربة تداولية، ط١ (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م)، ص١٣٤.

(١٨) السيرة الذاتية - البوح والترميز القهري، ص٧.

(١٩) الطريطر، جليلة: كتابة الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية (مقال)، مجلة الحياة الثقافية، العدد (١٩٥)، ١ سبتمبر ٢٠٠٨م، ص٨-٩.

(٢٠) العجلوني، نايف: السيرة الذاتية لفدوى طوقان - الشخصي والسياسي والأدبي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات: سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد (١٠)، العدد (٤)، ١٩٩٥م، ص١٠١.

(٢١) كتابة الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية (مقال)، ص٩.

(٢٢) السيرة الذاتية لفدوى طوقان - الشخصي والسياسي والأدبي، ص٩٦.

(٢٣) عبد الغني، محمود: تأنيث الاعتراف - سرد الأنا في الكتابة الذاتية النسائية العربية، سلسلة الكتاب الجامعي، ط١ (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، ٢٠١٤م)، ص٢٣.

(٢٤) الرباعي، إحسان عرسان: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي - دراسة نصية، ط١ (عمّان: دار غيداء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٢م)، ص٣٠.

(٢٥) طوقان، فدوى: رحلة جبلية رحلة صعبة، ط٤ (القاهرة: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م)، ص٤٠.

(٢٦) السابق، الصفحة نفسها.

(٢٧) نفسه، الصفحة نفسها.
(٢٨) نفسه، الصفحة نفسها.
(٢٩) نفسه، ص٨٠.
(٣٠) نفسه، ص١٣٢.
(٣١) نفسه، ص١١٤.
(٣٢) نفسه، ص٤١.
(٣٣) مسعد، أحلام واصف: صورة الأب في السيرة الذاتية العربية المعاصرة - دراسة تحليلية، رسالة ماجستير مرقونة بكلية الآداب جامعة اليرموك بالأردن، نوقشت سنة ٢٠٠٥م، تحت إشراف: خليل محمد الشيخ، ص٤٠.
(٣٤) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٥٧.
(٣٥) السابق، ص٧١.
(٣٦) نفسه، ص٥٢.
(٣٧) نفسه، ص٥٥.
(٣٨) نفسه، ص٩٦.
(٣٩) نفسه، ص٨٤.
(٤٠) نفسه، ص٥٤.
(٤١) نفسه، ص٨٩.
(٤٢) نفسه، ص٥٨.
(٤٣) حجازي، مصطفى: التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ط٥ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م)، ص١٠١.
(٤٤) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٥٨.
(٤٥) السابق، ص١٠٠.
(٤٦) نفسه، ص٥٣.
(٤٧) نفسه، الصفحة نفسها.
(٤٨) شاكر، تهاني عبد الفتّاح: السيرة الذاتية في الأدب العربي - فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عبّاس نموذجًا، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢م)، ص١٠٣.
(٤٩) يعقوب، ناصر حسن: قراءة في السيرة الذاتية لفدوى طوقان، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، العلوم الإنسانية والإدارية، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، الدمام، سنة ٢٠١٥م، ص١٢٥.
(٥٠) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٦٠.
(٥١) نفسه، ص٩٩.
(٥٢) نفسه، الصفحة نفسها.
(٥٣) نفسه، ص٧٦.
(٥٤) نفسه، ص١٠٠.
(٥٥) نفسه، ص١٧٢.
(٥٦) نفسه، ص١٧٤.
(٥٧) نفسه، ص١٢٢.
(٥٨) نفسه، الصفحة نفسها.
(٥٩) نفسه، ص٩٠.
(٦٠) نفسه، ص٩٢.
(٦١) بروكمبير، جينز (و) كربو، ودونال: السرد والهوية: دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، ط١ (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥م)، ص٥٥.
(٦٢) السيرة الذاتية لفدوى طوقان - الشخصي والسياسي والأدبي، ص٩٨.
(٦٣) السيرة الذاتية النسوية - البوح والترميز القهري، ص٢١٣.
(٦٤) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص٩٦.
(٦٥) نفسه، ص٩٧.
(٦٦) نفسه، ص٨١.
(٦٧) نفسه، الصفحة نفسها.
(٦٨) نفسه، ص٣٦.
(٦٩) نفسه، ص١١٧.
(٧٠) نفسه، ص١٣٢.
(٧١) نفسه، ص١٢٨
(٧٢) السيرة الذاتية لفدوى طوقان - الشخصي والسياسي والأدبي، ص٩٨.
(٧٣) كتابة الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية (مقال)، ص٨.

بلاغة الشكل
في القصيدة (الكاليغرافية) عند أحمد بلبداوي

د.عبد الرحمن إكيدر - المغرب

تقديم:

شكل التجديد الشعري، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، هاجس الشعراء المحدثين من خلال تبني أنماط جديدة في الكتابة الشعرية، تنزاح عن المألوف، خصوصاً تلك المرتبطة بالتجريب الشكلي، ومن ثم البناء بلغة جديدة، جوهرها الاشتغال الفضائي الذي أصبح يشكل ضرورة ملحة يغذيها السياق، إذ تفرض بعض السياقات وجود أيقونات وتشكيلات هندسية مزاوجة للخط؛ من أجل تنشيط فاعلية القراءة لدى المتلقي بوصفه عنصراً مشاركاً في عملية البناء النصي. وقد شكلت القصيدة (الكاليغرافية) نموذجاً لهذا الاشتغال الفضائي، وهي قصيدة تستثمر الفضاء، وتمتزج فيها اللغة والتشكيل، وتخاطب العين وتحاور الحواس الإدراكية، ومن أهم وظائفها الجمالية الوظيفة الأيقونية ذات الأبعاد السيميائية.

وقد لقيت هذه القصيدة انتشاراً واسعاً، وهنا نستحضر ما قدمه الشاعر الفرنسي أبولينير Apollinaire في قصائده: اليمامة، والنسر، وبرج إيفيل. إضافة إلى شعراء آخرين مثل: مالارمي Mallarmé، ورامبو Rimbaud، وبول إيلوار Paul Eluard وغيرهم. وقد تلقى عدد من الشعراء المغاربة هذا النمط المغاير وغير المألوف، واتسمت إنجازاتهم باستنادها إلى الخط المغربي في تحقيق البعد البصري، إضافة إلى اعتماد أساليب عديدة في توزيع الجمل والمقاطع الشعرية وتشكيلها. ويعد أحمد بلبداوي من أبرز الأصوات الشعرية التي نهجت هذا الأسلوب في الكتابة الشعرية، الذي يحتفي بالخط والجسد ضداً على جبروت الصوت.

(ا) مفهوم القصيدة (الكاليغرافية):

القصيدة الكاليغرافية هي قصيدة المكان وتبئير الفضاء، تهدف إلى مخاطبة العين ومحاورة الحواس الإدراكية المجسدة، ومن أهم وظائفها الجمالية الوظيفة الأيقونية ذات الأبعاد السيميائية؛ لكونها تركز على العلامات غير اللغوية، والمؤشرات الأيقونية الدالة. ويعرفها محمد مفتاح بأنها: «عبارة عن امتزاج بين الكلام والرسم، أو بين اللغة والتشكيل. وقد وقع نقل الشعر المجسم (من اللغة والتعبير البصري إلى أشكال تعبيرية أخرى)، ومعنى هذا أن هناك بنية عضوية بين اللغة والتصوير؛ لأداء وظائف معينة، وتحقيق غايات جمالية وإديولوجية مقصودة. ومع هذا، فإن الاتفاق لم يكن

حاصلاً بين المفكرين والباحثين حول ماهية هذه النصوص المركبة. فهناك اتجاه يرى أن مثل هذه النصوص ليست لها وظائف أو أهداف، وهناك اتجاه آخر يعاكسه الرأي»[١].

وقد تنبه الباحثون اللاحقون لأهمية القصيدة الكاليغرافية، واعتبروها ظاهرة شعرية تستحق الدراسة والتحليل، تكشف عن جملة من الدلالات الثرية التي يتضافر فيها ما هو لغوي وأيقوني، وقد خصصت مجموعة من المجلّات الأدبية النقدية مثل: (الشعرية) و(اللغة الفرنسية) و(سيميوتيكا) مقالات تسبر أغوار هذه القصيدة تنظيراً وتحليلاً، مثال ذلك مقال (ميهي نادين) في مجلة (الشعرية) بعنوان (حول معنى الشعر المجسم)، الذي بيّن فيه دواعي شيوع هذه القصيدة. و«يكاد يجمع هؤلاء الدارسون على أن الشعر المجسَّم يتركب من عنصرين اثنين، هما: عنصر اللغة، وعنصر الرسم، عنصر اللغة المتجلي في بعض الحروف أو في بعض الجمل أو في خطاب، وعنصر الرسم الذي يمكن أن يؤديه حرف أو عدة حروف، أو يكون رسماً مستقلاً عن عنصر اللغة بحيث يقع ضمنه أو جواره»[٢].

وتتسم هذه القصيدة بمجموعة من المقومات التي تميزها عن باقي القصائد الشعرية، أهمها أنها: تزاوج بين الدليل اللغوي والدليل الأيقوني، وتركز على ثنائية البياض والسواد، وتتطلب قارئاً واعياً مؤهلاً على فك شفرات النص بمختلف أبعاده، كما أنها تستند على: التبئير، والتشظي الكرافيكي، والنبر البصري، وتنبني على التنوع السيميائي للخط، وتبئير علامات الترقيم، وتهجين العلامات الإعرابية، وتنويع الأشكال البصرية، وتشغيل الألوان، إضافة إلى أنها توظف الخطوط اليدوية والمطبعية ومختلف الأشكال الهندسية. كل هذه المميزات تجعل من هذه القصيدة لوحة فنية تشكيلية - لغوية بخط تبدعه أنامل شاعر خطاط. ويشير محمد الماكري إلى أنه «إذا كان المجال السيميوطيقي يهتم بالدلالة، وطريقة التدليل في اللغة وسائر الأنساق التعبيرية الأخرى، فإن الغرافيستيك تهتم بطرق التدليل في البنيات الخطية، فالكتابة من هذا المنظور، تمتلك منطقاً داخلياً، فهي مجموعة أو نسق دلائلي مكتف بذاته، ومهمة الغرافيستيك هي تبين هذا المنطق الداخلي ودلالته التي قد تعني أشياء كثيرة، مثل:

- ذات الكاتب أو الخطاط، سيرته، مرتكزاته الثقافية.
- أشكال التفكير، والذكاء وعلاقة الفرد باللغة.
- مقولات الفضاء والزمان»[٣].

(٢) القصيدة (الكاليغرافية) العربية وظروف النشأة:

شهد الشعر العربي تحولات جذرية على مستوى شكله وهيكلته، فقد انتقلت القصيدة العربية من شكلها التقليدي العمودي المبني على أبيات شعرية متناظرة إلى أنماط شكلية مغايرة، كما هو الشأن في الموشح الأندلسي، وقصيدة الشعر الحر، وقصيدة النثر، وقصيدة الهايكو... وغيرها من الأشكال التجديدية. كما انتقلت القصيدة العربية كذلك من التلقي الشفهي الذي يعتمد حاسة السمع إلى تلق يزاوج بين حاستي السمع والبصر كما هو الحال بالنسبة للقصيدة الكاليغرافية.

ويمكن تتبع إرهاصات هذا الملمح التجديدي في بعض المحاولات الشعرية القديمة، فقد اتسم الشعر في العصر المملوكي بقصائد صيغت بخطوط متناسقة وبطرائق هندسية مختلفة؛ وذلك

بغرض الزخرفة والنقش على أسطح القصور أو المنابر وما إلى ذلك، بحيث تناسب صياغتها غايات الزخرفة والتزيين، فنجد على سبيل المثال مقطوعة كاملة خالية تماماً من النقط، ونجد الأخرى تتكرر فيها بعض الحروف في كل كلمة من كلماتها، وثالثة تبدأ كل كلماتها بحرف معين، بحيث تكون قابلة للرسم بشكل بديع. وقد عكس هذا التفنن في تنزيل القصائد في شكل رسومات وزخارف النهضة التصويرية المعمارية، كما يعكس أيضاً الطاقة الإبداعية للشاعر الذي أضحى رساماً ونحاتاً يمزج بين التعبير والتشكيل.

ويعزى هذا التطور إلى التأثر بالثقافات المجاورة كما هو الشأن بالنسبة للفُرس والأندلس، إضافة إلى وجود محاولات سابقة في مجال تحبير الكتابة وتجويدها خصوصاً ما أُنتج من مخطوطات أدبية وفقهية وصوفية، مثل ما خلّفه ابن مقلة في رسائله، وإخوان الصفا الذين فلسفوا الحروف، وصوفوا الأشكال البصرية في كثير من رسائلهم الكلامية والعقائدية، كما فعل ابن عربي في كتابه (الفتوحات المكية)، والصولي في (أدب الكاتب)، والقلقشندي في (صبح الأعشى)، وابن وهب في (البرهان في وجه البيان)، وابن السيد البطليوسي في (الاقتضاب في شرح أدب الكتاب)... وغيرها من الآثار التي تفنن كتابها في تنميقها وضبطها على مستوى الخط والهوامش والإخراج. ويمكن تتبع هذا الاهتمام بالخط وإبراز شرفه وفضله واعتباره بياناً بعد اللسان، في قول الجاحظ: «فأما الخط، فمما ذكره الله عز وجل في كتابه من فضيلة الخط والنعام بمنافع الكتاب، قوله لنبيه عليه السلام: ﴿اقرأ وربك الأكرم «٣» الذي علّم بالقلم «٤» علم الإنسان ما لم يعلم«٥»﴾، وأقسم به في كتابه المنزل على نبيه المرسل، حيث قال: ﴿ن «١» والقلم وما يسطرون«٢»﴾؛ ولذلك قالوا: القلم أحد اللسانين، كما قالوا: قلة العيال أحد اليسارين – وقالوا: القلم أبقى أثراً واللسان أكثر هذراً»(٤). أما عند ابن خلدون فتجد بعض التفاصيل في الكلام على الخط والكتابة، يقول في سياق تناوله للصنائع: «وهو رسوم وأشكال حرفية، تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة من الدلالة اللغوية وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان وأيضا فهي تطلع على ما في الضمائر»(٥).

لقد أسهمت الحداثة الشعرية في خلخلة شكل القصيدة المتوارث، وانفتاحها على قوالب جديدة تسعى نحو التجديد والانفتاح، إذ استثمر الشاعر المعاصر مجموعة من الأدوات غير اللغوية، التي أضحت تؤثر بشكل فاعل في تشكيل القصيدة التشكيلية من قبيل: استثمار البياضات، وعلامات الترقيم، وتمازج اللونين الأبيض والأسود في مساحة القصيدة، وهذه الدلالات غير اللغوية، كان لها أكبر التأثير لالتفات الشعراء والنقاد إلى فراغ الصفحة، والنظر إليه كجزء من القصيدة، وهو ما أسماه (غريماس) بالشكل الخطي (الجرافيكي)، وهو يتعلق بالهيئة الطباعية للقصيدة، خصوصاً توظيف الخط بكل ما يحمله من أبعاد جمالية ودلالية. ونجد هذا النمط التجديدي حاضراً بشكل ملفت في الشعر المغربي، فقد ظهرت القصيدة الكاليغرافية في هذا القُطر في العقد السابع من القرن الماضي مع مجموعة الشعراء الذين تبنوا التيار الحداثي وآمنوا بضرورة التجديد، ونخص بالذكر:

- بنسالم حميش في ديوانيه: (كناش إيش تقول)، و(ثورة الشتاء والصيف).

- عبد الله راجع في ديوانه (سلاماً، وليشربوا البحار).

- محمد بنيس في ديوانيه الشعريين: (في اتجاه صوتك العمودي)، و(مواسم الشرق).

- أحمد بلبداوي في دواوينه الشعرية: (سبحانك يا بلدي)، و(حدثنا مسلوخ الفقر وردي)، و(هبوب الشمعدان).

ويعزى بروز هذه القصيدة في الخطاب الشعري المغربي إلى عدد من المبررات، أبرزها: التأثر بثقافة الآخر الأوروبي، واستلهام التراث العربي الإسلامي والأندلسي خصوصاً، واعتبار الكتابة فعلاً تحررياً، يسعى من خلاله المبدع إلى المزاوجة بين بلاغة العين وبلاغة الأذن، وذلك بالسعي نحو التجريب والتحديث بحثاً عن أشكال أسلوبية وفنية وتقنية جديدة تغني الشعر المغربي المعاصر، أضف إلى ذلك إعادة الاعتبار للخط المغربي، وتحريره من سلطة الخط المشرقي من أجل الدفاع عن الخصوصية والهوية.

(٣) التشكيل الشعري عند أحمد بلبداوي:

تتسم القصيدة الكاليغرافية عند أحمد بلبداوي بمجموعة من المميزات الدلالية والمرجعية والكرافيكية التي تفردها وتميزها عن باقي التجارب الشعرية المغربية المعاصرة الأخرى، ويمكننا تتبع ذلك من خلال:

البنية الخطية:

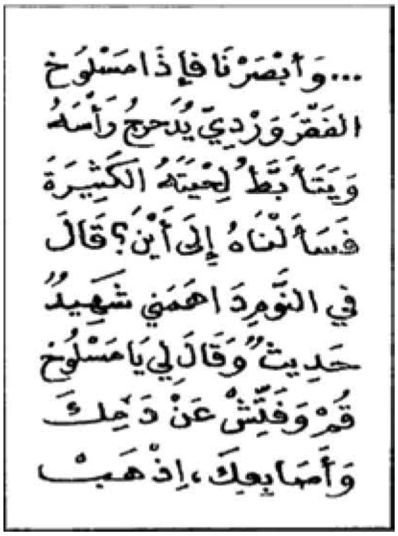
يعتبر أحمد بلبداوي في حاشيته أن للخط ذاكرة ممثلة في تاريخه المتصل بتاريخ اللغة التي تكتب به، «من هنا لا يكون الخط مجرد زخرفة وديكور خارجي، بقدر ما هو منغرس في بنية اللغة ... إن الخط - في تصوري - يحمل ذاكرة النص الذي يكتب به ويشرب من مائه، وعلى طريقة الصوفي ابن عربي أقول: إن الخط أنثى عاشقة بكل لذة العاشقين ما ينضح به النص في روحها»(٦)، ويضيف أن الخط عنصر أساسي في اللغة ويعده قانوناً، يقول في هذا الصدد: «أعرف حدود القابلية التي يختزنها الخط العربي - مغربياً كان أو مشرقياً - عندما يكون جزءاً من أقانيم الكتابة، فيما أعي أن الخط منغرس في بنية اللغة، أعي أيضاً أنه يشكل قانوناً ثانياً بالنسبة للغة مؤسساً على قواعد هندسية وزخرفية. أعرف أنه شكل هندسي لا بد أن يقمعني إذا أنا تجاوزت حدوده المسموح بها في شغل البياض، حدوده في تآلفه وانسجامه مع الحقل الدلالي، ويقمع القارئ أيضاً. قد يقال: إن القارئ الذي نتوجه إليه هو قارئ المستقبل الذي نهيئه، لكن لا ينبغي أن ننسى أنه منغرس في اللحظة، وعلينا أن نهيئه انطلاقاً من هذه اللحظة، لا أن نهرب به بعيداً إلى الأمام»(٧).

لقد تمثل أحمد بلبداوي الخط المغربي - الأندلسي من أجل التحرر من شرنقة الشرق، والتميز عن شعرائه مكانياً وخطياً؛ لما يحمل في طياته من أبعاد حضارية وتاريخية، وقيم إيجابية تسعفه على التحرر والتفرد بالذات المبدعة. وقد استثمر بلبداوي الخط المغربي في تبئير النص اللغوي وأيقنة عتباته والتلوين الطباعي والتشبع بالسواد المختلف سمكاً ورقةً، والتميز مكانياً وموقعياً، والاستفادة من تنوع الخطوط وأشكالها المختلفة، حيث استعان بالخط النسخي والمغربي - الأندلسي خصوصاً في ديوانه الشعري (حدثنا مسلوخ الفقر وردي)، أما في ديوانه (هبوب الشمعدان)، فقد وظّف الخط الكوفي في تحبير العنوان الخارجي وتنميقه.

كما تميزت محاولات أحمد بلبداوي باعتماده على خطه في تحقيق شعريَّة النص بصرياً، وهذا ما عبَّر عنه في تصوره النظري، قائلاً: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإنني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه حتى حركة جسدي، أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للاحتفال

بحركة جسدي، على الورق يصبح المداد الذي يرتعش على البياض كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم»[٨]. ويقول محمد الماكري في هذا الصدد: «ومن هذا المنظور يكون الشكل الخطي الذي يعرضه الفضاء النصي محيلاً بالمشابهة على نموذج مماثل. وفي حالة الخط المغربي، نكون أمام انزياح عمَّا ألفه المتلقي، الذي تعوّد قراءة النصوص المطبوعة، من جهة، والذي ترتبط علاقته بهذا الشكل الخطي بنماذج ثقافية ونصية محددة (النص القرآني، المخطوطات القديمة، الخطاطات السحرية والتعاويذ، الصكوك العدلية والقضائية)»[٩].

إن الشاعر يرى في هذا النهج عملاً أشبه ما يكون بالترتيل، يقول في تعليق على ديوانه الأخير (حدثنا مسلوخ الفقر وردي): «أنجزه أحمد بلبداوي، ورتله بخطه»، مثال ذلك الترتيل ما أبدعه بلبداوي في قصيدة (باب الشهادة) أبواب من كتاب (فتوح المحن) لمسلوخ الفقر وردي[١٠]:



النبر البصري:

يقصد أحمد الماكري بـ(النبر البصري) سُمك الخطوط والأسطر التي تشغل حيزاً فضائياً في معمارية القصيدة، يقول معرفاً هذا النبر: «تقدّم النصوص تنوعاً – من خلال بعض نماذجها – في أحجام الأشكال الخطية وسمك الأسطر الشعرية، وهذا المظهر يمكن اعتباره منبِّهاً أسلوبياً، أو نبراً خطياً بصرياً يتم عبره التأكد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية. ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص»[١١].

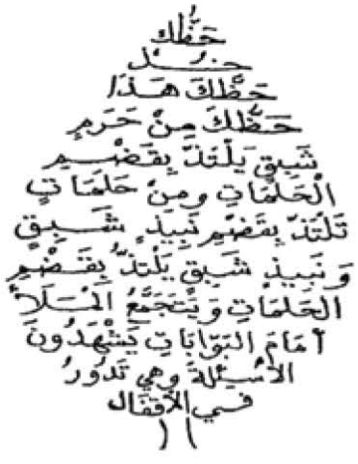
وقد يكون هذا النبر البصري في بداية المقطع الشعري كما قد يكون في وسطه ونهايته، كما قد يكون هذا النبر عبارة عن جملة أو كلمة أو وحدة معجمية أو مقطع، مثال ذلك في قصائد بلبداوي النموذج الآتي:

كما قد يعمد بلبداوي إلى النبر البصري مع تغيير الموقع، مما يسمح للتلاعب في توزيع البياض والسواد في فضاء القصيدة، وقد يعكس هذا التوزيع والتنوع نفسية الشاعر الموزعة بين البياض والسواد، وكذلك باعتبار هذه الوحدات الخطية لها أهمية كبرى في الإيحاء والتعيين والتضمين والتأشير على الأطروحة القضوية للقصيدة الشعرية.

الأيقونات المبنية:

الأيقونات المبنية هي عبارة عن أشكال هندسية

معتمدة على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل تشكيلها، ومن ذلك: المثلث، والمربع، والدائرة، والحلقية، والشكل الحلزوني... إلخ، و«الفضاء الصوري المتضمن لهذه الأشكال، تتحول فيه الأسطر المكونة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ، ولكن لتشاهد كعلامات بصرية»[١٢]. ومن أمثلة ذلك في شعر أحمد بلبداوي قصيدة في شكل أيقونة شجرة جسمها الأسطر:



فضاء الحواشي:

أبدع أحمد بلبداوي نصوصاً شعرية مكتوبة من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، أو بطريقة أفقية، أو مائلة، على أن أهم سمة في تشكيله الشعري تتمثل في استثمار الفضاء، ففي «إطار التشكيل الأيقوني يمكن أن ندمج ملمحاً عاماً، يتردد في أغلب النصوص، وإن بصيغ مختلفة، هو ملمح المتن والحاشية، إذ إن نصوصاً كثيرة للشعراء المعنيين تبرز هذا الشكل الذي يمكن أن يعتبر من منظورين:

١- من منظور الفضاء النصي، باعتباره يقدم علامات خطية للقراءة وفق سنن معينة.

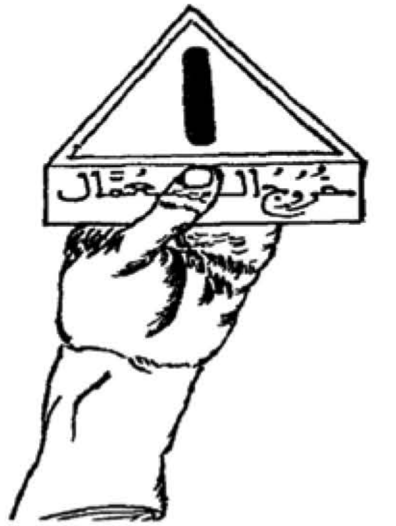
٢- من منظور الفضاء الصوري؛ لأنه يقدم عنصراً تشكيلياً يتحدد بطبيعته الأيقونية، لمشابهته شكلاً بصرياً آخر، تعودت العين على رصده في المخطوطات وفي الطبعات الحجرية أو حتى المطبعية لبعض كتب التراث، هكذا عمل أغلب الشعراء على استنساخ هذا النموذج كتنظيم فضائي محمل بدلالة تراثية»[١٣].

وقد اعتمد أحمد بلبداوي على هذه التقنية مع ملاحظة هامة تتمثل في كون الحواشي مملوءة عن آخرها، وقلب نظام ترتيبها من اليسار إلى اليمين، أو العكس كما هو ماثل في النص التالي:

التشكيل الأيقوني:

ترد بعض قصائد بلبداوي في شكل أقدام عارية حافية، تدل على التطهير الروحاني الصوفي، والتعذيب البشري، والانبطاح الإنساني، وانهيار

الذات الآدمية المسحوقة بفعل الضغوطات والقمع والقهر والاستبداد المتجبر:



التشكيل الأيقوني المركب :

كما ترد بعض القصائد مركبة من عنصرين أيقونيين: الأول يد بشرية، والثاني علامة مرور مثلثة، تنبه على خروج العمال:

إن الشاعر يسعى من خلال هذه القصائد أن يبرز دور السياق النصي، يقول في هذا الإطار: «ماذا يحدث مثلاً لو أنّني زاوجت الخط بشكل، وليكن علامة من علامات المرور، حينما يكون سياق النّص يقتضي ذلك (ألحُّ هنا، وأؤكّد على سياق النص)..., إن حرية القارئ مشروطة بالمناخ السائد في النص، وهذا المناخ أنا الذي أغزلُ خيوطه الرفيعة بأكبر قدر من العناية والمسؤولية»[١٤].

التشكيل المجرد:

يعرف أحمد الماكري التشكيل المجرد بأنه: «مجموع الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص دون أن يكون لها طابع أيقوني، ولا توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها»[١٥]. وقد نوّع الشاعر بين ما هو دائري وما هو مثلثي:

- دوائر تحتوي فضاء مكتوبا (التشكيل المجرد):
- مثلث مقلوب، تشترك في بنائه ثلاثة عناصر: المساحات البيضاء، المساحات السوداء، الفضاء النصي بخط يدوي.

إن الشاعر يوظف هذه الأشكال الهندسية والأيقونية في تلاؤم منسجم مع الخط؛ ليبرز من خلالها قضايا المجتمع، وما يعانيه الفرد من ضعف وجوع وقهر وظلم بسبب الاستبداد والقمع والتسلطن والتجبر، ويقر بضرورة تغيير هذا الوضع المتأزم عبر التضحية والتمرد الجماعي من أجل تجاوز الواقع الكائن نحو الواقع الممكن، مستشرفاً مستقبلاً أفضل ينعم فيه الإنسان بسعادة الذات والوطن والأمة والعيش الكريم.

خاتمة:

لقد شكّلت القصيدة الكاليغرافية ظاهرة شعرية متميزة في العالم العربي عامة والمغرب خصوصاً، وعُدّت ميسماً شعرياً دالاً في تاريخ القصيدة الشعرية المغربية بسبب خلخلتها لقواعد الفضاء المتناظر الموروث، وتكسيرها معايير الأنماط الشعرية السائدة، كما أنها أسست بعداً جمالياً في الشعر المغربي، ألا وهو البعد المكاني والبصري، عبر توظيف الانزياح الفني والجمالي من خلال المزاوجة بين الكلام الإنشادي والكتابة المجسمة، وهي بذلك أنجزت مشروعاً شعرياً جديداً قائماً على التحرر والانعتاق، وبلورة شعر المواجهة والتأسيس من خلال فعل الكتابة والتشكيل؛ لتغيير المشهد الشعري التفعيلي المغربي الذي ظل وفياً لتعاليم الشعرية المعاصرة المشرقية. وتقترب التجربة الشعرية عند أحمد بلبداوي من التشكيل الفني الذي يلجأ فيه إلى الزخرفة والتوشيح والاحتفاء بالفضاء النصي من خلال استثمار الخط المغربي بكل ما يحمله من حمولات ثقافية وجمالية وحضارية، وتوظيف العلامات الأيقونية، والتشكيلات الهندسية، والتلاعب بالسواد والبياض.

غير أن هذه التجربة التي دعت إلى القول بالخصوصية والارتباط بالهوية الثقافية والحضارية والجغرافية ظلت من حيث تلقيها محصورة في المغرب والأقطار المجاورة؛ وذلك راجع لعدة عوامل أبرزها اعتماد الخط المغربي، وضعف انفتاح الدراسات الأكاديمية والجامعية على هذه التجربة تنظيراً ونقداً. هذا في الوقت الذي نجد أن من أهم سمات الحداثة الشعرية أنها إنسانية وشمولية، تنزع إلى كسر الانعزال والمحلية الضيقة والحدود المصطنعة. وعلى الرغم من كل هذه الانتقادات تبقى القصيدة الكاليغرافية علامة فارقة في الشعر المغربي، بَصَمَت على مجموعة من الإنجازات التي تستثمر الفضاء بشكل فاعل، وتحول القصيدة من بلاغة الملفوظ الذي تمثله الجمل والكلمات إلى بلاغة التشكيل الذي يمثله تزاوج الملفوظ والمرئي؛ فتكون القصيدة بذلك بناءً معمارياً مركباً، تتداخل فيه مجموعة من الأشكال والخطوط والأيقونات.

الحواشي:

(١) مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف – نحو منهاجية شمولية، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦م)، ص١٩٣.

(٢) السابق، ص١٩٤.

(٣) الماكري، محمد: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م)، ص٨٧.

(٤) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، د.ط (بيروت: دار الفكر، د.ت)، ٧٩/١.

(٥) ابن خلدون، عبدالرحمن: المقدمة، د.ط (بيروت: دار البيان، د.ت)، ٤١٧/١.

(٦) انظر: بلبداوي، أحمد: حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس (مقال)، المحرر الثقافي، ١٩ أبريل ١٩٨١م.

(٧) السابق.

(٨) نفسه.

(٩) الشكل والخطاب، ص٢٣٤.

(١٠) بلبداوي، أحمد: أبواب من كتاب (فتوح المحن) باب الشهادة، الصيغة الأولى (مقال)، مجلة آفاق، العدد (٥)، السلسلة الجديدة، يونيو ١٩٨٠م، ص٧٥.

(١١) الشكل والخطاب، ص٢٣٦.

(١٢) السابق، ص٢٤٣.

(١٣) نفسه، ص٢٤٦ – ٢٤٧.

(١٤) حاشية على بيان الكتابة (مقال).

(١٥) الشكل والخطاب، ص٢٤٦.

الأفق الجمالي من الاغتراب إلى الاقتراب (قراءة في ديوان من الشعر المعاصر)

د.عبد الفتاح شهيد - المغرب

إن الأفق الجمالي يتشكل شعرياً بواسطة اللغة، التي يستظل الشاعر بظلالها الوارفة؛ للتعبير عن هموم الذات وانشغالات الجماعة، ويتألف معرفياً من انصهار آفاق متعددة، قد تتباعد في الزمان والمكان، وقد تختلف في أبعادها الفيزيقية، لكن الشاعر يعمل على التحامها والتأليف بينها بالفكر والبحث والمكابدة والروية.

وتسعى هذه القراءة للكشف عن جوانب من (الأفق الجمالي) الذي تخلقه التجربة الشعرية في ديوان (بريد العالم السفلي)[1] للناقد والشاعر المغربي علي المتقي، من خلال نزوع قصائده إلى نعيم الائتلاف والاقتراب، ونفورها من جحيم الانفصال والاغتراب، وذلك من خلال الإجابة عن سؤال أساس، تتفرع عنه مجموعة من الأسئلة الفرعية: فكيف يتم خلق أفق جمالي رحب ومستنير من خلال عمل الذات الشاعرة على صهر معطيات الواقع المتأزم الحائر والمتشظي مع مكونات الموروث الثقافي والشعري والديني المتناسق والمنسجم؟ ومن ثم كيف يتم خلق التواصل بين أفق شعري حداثي ومعاصر، يحتفي بالتجاوز والتغيير، وأفق شعري ضارب في القدم أصيل ومتمكن فنيا!؟.

١- التأسيس الإجرائي:

سنؤسس إجرائياً لهذه القراءة من خلال مجموعة من المفاهيم، بمثابة آليات إجرائية ومناظير ننظر منها وبها إلى هذه التجربة الشعرية:

١-١- الأفق:

تردد مفهوم الأفق كثيراً في سياقات فلسفية وشعرية، فقد استخدم لدى نيتشه وهوسرل وغيرهما، بينما أصبح لدى غادامير هو «مدى الرؤية الذي يحيط بكل شيء يمكن أن يرى من موقع خاص ومتميز»[2]. وعن طريق ما يسميه غادامير بـ(تلاحم الآفاق)، بمعنى المشاركة وتداخل العوالم وتشابك التصورات، يصبح الماضي والمختلف معيناً لا ينضب من إمكانات المعنى، مما يتحقق في الشعر بواسطة اللغة، «فالشعر أفق مفتوح، وكل شاعر مبدع يزيد في سعة هذا الأفق، إذ يضيف إليه مسافة جديدة. وكل إبداع هو، في آن، ينبوع وإعادة نظر: إعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد»[3]. وقد أفدنا خصوصاً من مشروع غادامير؛ لأنه

يدافع عن تصور مفاده أن «تجريد الجمالي على نحو خالص يعني بوضوح إضاعة هذا الجمالي»(٤).

١-٢- الاغتراب:

اشتغل هذا المفهوم قديماً في سياقات مختلفة: قانونية، واجتماعية، ودينية. وحديثاً استفاد منه فلاسفة العقد الاجتماعي، كما كان عند كانط، يعني انعدام سيطرة العقل على الموضوعات، ويستوي عند الوجوديين مع ما يسمونه الوجود الزائف. حيث ظل هذا المفهوم مغرقاً في السلبية، ولن يتحقق تجاوزه على مستوى الوعي الجمالي عند غادامير «إلا عن طريق الانتقال من مستوى الأشكال الفنية الصرفة إلى مستوى المضامين المفعمة بحقائق الوجود»(٥).

١-٣- الاقتراب:

وهو نقيض الاغتراب، وينبني على الاتصال والحوار والائتلاف والمشاركة، مستفيدين فيه كذلك من مفهوم (تلاحم الآفاق) عند غادامير؛ لأنه مفهوم أساسي، «يقدم الأساس النظري للتواصل التاريخي بين الماضي والحاضر للثقافة بعامة والفن على وجه الخصوص، ومن ثم يسهم في تجاوز اغتراب الوعي الجمالي»(٦)، مما يفتح آفاق الحوار والتعايش بين المفاهيم المختلفة ومراحل الإبداع المتباعدة، ويسمح للحقائق والمعاني العميقة بأن تعبِّر عن نفسها جمالياً؛ ذلك لأن «اللغة الشعرية تتمتع بصلة فريدة بالحقيقة»(٧)، حيث أسمى ما يروم النص الشعري بلوغه أن يصير أفقاً جمالياً، تنصهر خلاله مكونات العمليات الإبداعية المختلفة، وتتلاحم في ثناياه ومفاصله امتدادات الماضي وانكسارات الواقع وانتظارات المستقبل؛ للانتقال من آلام الغربة إلى آمال الألفة، ومن مضايق التقابل والصراع إلى رحابة الانسجام والائتلاف والتعاون، مما سنكشف عن بعض مظاهره خلال هذه القراءة.

٢- اقتراب المنجز من التنظير:

إن البحث في أواصر التَّعالق بين التصورات النظرية للدكتور علي المتقي، الناقد والباحث في القصيدة العربية المعاصرة، والمؤسس لنسق تصوري ناجز حولها إيقاعياً وتركيبياً ورؤيوياً. وبين منجزه الشعري –على قلَّته بين أيدينا كمياً على الأقل– لهو بحث طريف سيوصل إلى نتائج مهمة، وسيضيء الكثير من جوانب التجربة، غير أن لهذا البحث محاذيره، أهمها أنه سيحجب عنَّا قراءة الديوان من منظورات مستجدة ومختلفة، وسيجعل آفاق الديوان التي يجب أن تظل واسعة وممتدة رهينة زخم تنظيري يشمل كتابات الأستاذ المتقي ومحاضراته لحوالي ثلاثة عقود.

لكن رغم هذه الهواجس، سنطل على بعض مظاهر الاقتراب بين النقد والشعر في هذه التجربة الثرة؛ وذلك لأننا نجزم – رغم مظاهر التوازي– بأن الممارسة الشعرية ظلت تسير بتواز وترقب أحياناً وتفاعل وتقارب أحياناً أخرى مع التنظيرات النقدية. والتنظير والإبداع – حسب الأستاذ المتقي – في كتابه (القصيدة العربية المعاصرة) حقلان معرفيَّان متعارضان ومتلازمان في آن واحد(٨)، ألم يقسِّم هذا الكتاب نفسه إلى قسمين: الأول في التنظير، والثاني في الممارسة النصية؟!.

ومن جهة أخرى فإن ديوان (بريد العالم السفلي) جاء مفعماً بالمعارف، منسجماً انسجام بناء نظري متماسك، يرسل عبره الشاعر مجموعة من الرسائل المتلاحقة، الدافقة بمحاورة الماضي واستكشاف الحاضر واستشراف المستقبل. ألم يذيِّل الديوان بورقة للإرسال تضمنت (من) واحدة معزوة إلى (جمجمة)، و(إلى) عشر مرات؟ فالمرسل بصيغة المفرد والمرسل إليه بصيغة المتعدد.

وفي هذا السياق سأستدعي نصاً فريداً لأستاذنا المرحوم محمد الدناي، كان من أهم ما انتهى إليه من خلال مقاربته لنظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري، يقول: "لقد هدف المشروع العلائي النقدي إلى بناء عصر شعري قديم جديد، عبر منظومة إبداعية نقدية توحي بغياب الانتظام دون أن تفقد انتظامها، وهو مشروع أرغم الشاعر على أن يضحي بشاعريته؛ ليصوغ نظرية شعرية شبه مثالية، تستقي من واقع شعري

سابق، وتتطلع إلى كشف شعري لاحق، نظرية أرغمته على أن ينتحر شعرياً، ويقنع بصفة الناظم مدة طويلة قبل أن يقارب هذا الكشف في أواخر حياته»(٩)؛ وذلك لأن شعر أبي العلاء، حسب الأستاذ محمد الدناي، جاء متفاوتاً يبدأ بمرحلة التجويد الشعري غير المهتم بالبعد الأخلاقي، ثم انتقل إلى مرحلة النَّظْمية المثقلة بالأخلاق، قبل أن يصل في الأخير إلى الجمع بين التجويد الشعري والعمق الأخلاقي، وهو ما سماه الأستاذ بالكشف الذي قاربه في آخر حياته.

وفي ضوء هذا التَّصور المتميز بمخزون نقدي ثري ننظر إلى العلاقة بين التصور والإنجاز في هذه التجربة موضوع القراءة، فإذا استحال الفصل عملياً بين ماء النقد ومياه الشعر، حيث لا نشك في أن المكابدة الإبداعية قد أسهمت بطريقة أو بأخرى في بناء الكثير من التصورات النقدية؛ فإنه من الناحية النظرية نوثق صدور (بريد العالم السفلي) بعد التنظيرات النقدية للقصيدة المعاصرة، كما نستشف سعي الشاعر بإصرار كبير إلى اجتناب (التجريب)، الذي من أخطر نتائجه عدم التحكم في النتائج الجمالية، وهو ما سماه الأستاذ محمد الدناي بالانتحار الشعري، وهو الأمر الذي تجنبته هذه التجربة الشعرية بذكاء بارع وسبق إصرار ذكي. حيث إن قارئ الديوان سيكتشف دون عناء كبير بأنه جاء على نسق واحد، يوحي بالكثير من الانتظام والائتلاف، والمتأمل في مختلف مكونات هذه الإضمامة الشعرية – في صورتها التي أمامنا اليوم- سيلفي أنها ولدت ناضجة، حيث تضيق الفجوات الفنية بين النصوص الشعرية إلى درجة الصفر، بل هناك وعي نقدي حاد من عتبة الديوان العليا (الغلاف) إلى عتباته السفلى (ورقة الإرسال وظهر الغلاف) إلى إنتاج حالة من التفكير في الشعر بالشعر، وإنجاز قصيدة مفعمة بالروافد التراثية، واعية بالآفاق الحداثية، معبرة عن واقع إنساني مثخن بالشروخ والانكسارات، يفيض بالآلام المتمكنة والآمال المجهضة، منتقدة بجلاء تارة وبخفاء تارة أخرى واقعاً شعرياً مغرقاً في الاغتراب، منتشياً بقطائعه المتواترة. أليس الأستاذ المتقي الشاعر هو القائل في الديوان:

لَنْ أَحْذُوَ حَذْوَكَ يَا مهْيَار
لَنْ أَخُون
لَنْ أَضِيعَ
لَنْ أَتِيهَ فِي البِحَار
لَنْ أَكُونَ أُودِيس
أَوْ سِيزِيف
أَوْ مِهْيَار

ثم أليس الأستاذ المتقي الناقد هو القائل بوضوح، والنص آخر ما أقفل به كتاب (القصيدة العربية المعاصرة): «ولن تكون الحداثة حداثة حقيقية إذا لم يَعُد الشعراء والمنظرون إلى الأصول؛ قصد استيعابها وهضمها، واستيعاب الواقع العربي الراهن، والتعبير عن هذا الواقع بأشكال أدبية متطورة عن الأشكال الموروثة»(١٠).

٣- الاقتراب من الشعر العربي وتشكيل الأفق الجمالي:

كان الحوار مع الأصول أحد أهم جوانب فعالية هذه التجربة الشعرية، حيث نلحظ حضوراً للآيات القرآنية، بجمالها وجلالها، ولأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، الذي لا ينطق عن الهوى، وقد أوتي جوامع الكلم، كما حضرت مجموعة من الرموز التاريخية والدينية والطبيعية، التي قد يستدعيها الشاعر للتعبير عن رؤاه الشعرية من خلال فتح أفق الحوار بينها وبين واقعه المثقل بالمفارقات، كما يتخذها أقنعة؛

للتعبير عن آلام الذات والجماعة في واقع الهزائم والانكسارات، ولاستشراف الآمال المشرقة في مستقبل مشرعة أبوابه على التغيير والانتصار.

٣-١- الأفق التراثي:

غير أنَّا سنكرز خلال هذه المرحلة على جماليات الاقتراب من التراث الشعري، حيث يتأمل الشاعر (الأيقونات التراثية) بطريقة تؤسس لخروج مثير عن أحد أهم أعمدة شعر الحداثة، دون اكتراث بـ(كليشيهات) التقادم والرجعية، التي يطلقها الغاوون للقطائع والانفصالات، والهاوون في عوالم الحداثة المترامية.

لقد ظل التراث الشعري مخزوناً لغوياً وحضارياً وإيقاعياً غامراً، وهؤلاء الشعراء الذين يستدعي الشاعر آفاقهم المعرفية والجمالية، قد يكونون – حسب أدونيس- «أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا، ويعيشون معنا في مدينة واحدة»[١٠]، بل أتجاوز ذلك بالقول بأن الشَّنفرى وعنترة والمتنبي وأبا تمام أكثر حداثة من شعراء يقاسموننا فضاءات الـ(فايسبوك) والـ(تويتر) والمواقع الإلكترونية.

لقد غلب الشعر والشعراء على العناوين المحملة في ورقة إرسال (بريد العالم السفلي)، فحضر من القدماء امرؤ القيس، وعمرو بن كلثوم، وأبو تمام وأبو الطيب المتنبي وأبو فراس الحمداني...

وحين نقترب من عتبات الديوان الخارجية والداخلية، ونتتبع حضور الأفق التراثي خلالها؛ لخلق أفق جديد متميز، نجد أن الشاعر افتتح قوله الشعري، بقوله من إحدى قصائده: «لا السيف أصدق في أوطاننا ولا الحروف»؛ وهو استحضار لأفق شعري دافق في الشعرية العربية، ومعين إبداعي غامر أطلقه أبو تمام في مطلع (فتح عمورية)، فتم تحويره من قبل الشاعر في إطلالة على واقع تفقد فيه الكلمات دلالاتها، وتتجرد فيه الأفعال من معانيها.

ففي ظروف الصمت والهزيمة، يغيب الصدق عن السيف رمز القوة والأنفة العربية، رمز عمورية والزلاقة وأنوال.. كما تندحر الحروف والكلمات، فتفقد ثراءها الجمالي وتتشظى أنويتها الدالة؛ فتتوارى (لامية العرب) و(فتح عمورية) وحتى (خطبة طارق بن زياد)... فقدْ فَقَدَ أهل القوة دورهم في الريادة، كما انسحب أهل الكلمة عن تشييد عوالم اللغة الملهمة:

عفواً أيها الشاعر المبدع، إن السيف هو السيف، والحروف هي الحروف، إنما السيوف صارت في أيدينا ألعاباً، واللغة أضحت في أفواهنا أخشاباً...

وهذه الطريقة في التحوير والتحويل امتدت إلى جميع جوانب الديوان، وشغلت بدينامية عالية رؤىً شعرية متحفزة، وتركيباً لغوياً متيناً ومتمكناً، وإيقاعاً صوتياً ونفسياً مسترسلاً، فقد قدّم الشاعر قصيدته الأولى بثلاثة أبيات لعمرو بن كلثوم، يظهر فيها التغيير الذي هو سنة الزمان «عدو الشاعر الجاهلي الأول»[١١]، كما تظهر فيها الشجاعة والسؤدد العربيّان، والاعتداد بالذات في بعدها الجمعي المسترسل، والمدثر بـ(نا) الجماعية الممتدة في الأبيات وفي فضاءات سائر القصيدة.

يفتتح الشاعر القصيدة بالرفض الممتد، المضمر لأبيات ابن كلثوم والمستحضر لوعي إبداعي يفتقد خلاله الشاعر ومن خلاله الجماعة؛ للإحساس بالأمان والاستبشار باليمين:[١٢]

مَا عَادَتِ الْكَأْس

مَجْرَاهَا اليَمِينَا

لاَ، ولاَ أَضْحَتِ الصَّحْرَاءُ

الْبَلَدَ الأَمِينَا

فيمتد النفي، وهو أول ما يقرع أذن السامع، بواسطة (ما) و(لا، ولا) إلى الحاضر والمستقبل، إلى اليمين والأمان، وكأننا لم نؤسس يوما حضارة الأمن والسلام.

ويسترسل ماء ابن كلثوم رقراقاً في أثناء هذه القصيدة مؤثثاً بنِسْيَان تُفتتح به الجمل الشعرية، وتُغلق به:(١٣)

نَسِينا أنّا سَادَةٌ فِي أرْضِنا
وَأنّ الجَبَابِرَ للرّضْعِ مِنّا
كانُوا سَاجِدِينا
نَسِينا

فالنِّسيان ممتد في التاريخ، ممتد إلى السيادة وإلى الذاكرة، وحينما يصيب خرف النِّسيان السيادة والذاكرة، فستهيمن ثقافة المحو واللامعنى والفراغ والصمت، وسيظل صوت ابن كلثوم قوياً دون صدى إلا من صداه في القصيدة، حيث يتَّحد أفقه الجمالي وخطابه الدلالي بأفق الشاعر وخطابه؛ لإنتاج خطاب شعري جديد، تنصهر خلاله الآفاق المتباعدة والمتناقضة في أفق بملامح جمالية جديدة، وبحقائق معبرة عن حجم الخسران وفداحة النِّسيان:

فَيَا عَمْرو دَعْني أُخَبّرْك
الْخَبَرَ اليَقِينَا،
هَذا زَمَنُ الخِيانَة...
هَذا زَمَنُ النّذَالَة...
لَيْلَى تُبَاعُ فِي
سُوقِ النخَاسَة
ونحْنُ نُوسّدُ يُمْنَانا
وَنَدْعُو رَبّ الْعَالَمِينَا،
فَلا يَقُول الدّهْرُ آمِينَا

فعمرو كان في قصيدته مرسلاً فصار لدى الشاعر مستقبِلاً، وها هو يخبّره الخبر اليقين – بتأكيد الخبر– عن تغير الزمان من الوفاء والإخلاص إلى النذالة والخيانة، وها هو يذيع في الناس أن ليلى (رمز الحب والعفة والصفاء) صارت سلعة تباع في سوق النخاسة، فقد تغيرت القيم وتبدلت المواقف وتحولت المواقع، ولم يعد الإنسان العربي محور العالم ومركز الكون، بل صار عاجزاً، يتوسد يمناه عوض أن يغيِّر بها، صار يتفيأ مكاناً قصياً، ويكتفي بالدعاء الذي لا يجد استجابة فلا يقول الدهر آمينا.

حيث نلحظ تفاعل آفاق مختلفة وأزمنة ثقافية وشعرية متباعدة في عوالم هذه القصيدة، فمن عالم عمرو بن كلثوم المفعم بقيم الفروسية والأنفة العربية، ودار سفيان وقصر هشام، رمز الأمن والسلام، ومن ليلى الحب والعفة، وجنان ابن زيدون الأندلس، إلى عوالمنا المعيشة حيث افتقاد الأمان واليمين، وإهراق دماء اللاجئين والعاكفين، وافتقاد اللسان المبين، عالم الصمت والنسيان، وتعطيل قيم العقل والمروءة.

وقد مثلت اللغة هذا التلاحم بين العوالم المختلفة، حيث المزج بين الماضي (عادت، أضحت، دخل،

كان...) المعبر عن الأمس، والمضارع (تسقى، نقتات، تباع، نوسد، ندعو...) المعبر عن الحاضر. ثم اعتماد التصوير الشعري على الاستعارة أساساً لتأليف المتباعدات (في ذنب العالم نادينا، رمى عقله في غيابات الجب...)، وتوظيف الرموز المتنوعة التي لا تكاد تفقد معانيها الأصلية إلا لتلتبس بمعاني جديدة في سياقات القصيدة التي تراهن على المزج بين أفق الأمس المشرق، وأفق اليوم المتردي: الكأس، ليلى، الرياح، المجنون، غيابات الجب....

وعلى المستوى الإيقاعي فقد ملأ الشاعر القصيدة غناء حزيناً بقوافي تتراوح بين الإطلاق والتقييد، بتوازيات ممتدة في فضاء القصيد، وبأحرف مهموسة معبرة عن أنين الذات والجماعة، وبتكرارات تروم تبئير الدلالة مع قرع الأسماع ومحاصرة المتلقي؛ لدفعه إلى التساؤل، وخوض مغامرة الاستكشاف:

رأَيْتَ مَا رَأَيْت فَمَا نَطَقْتَ!

عَسْكرَ الصَّمْتُ فِي الحَنَاجِر!

أَمْ عسْكَر الصَّمْتُ فِي الدَّوَاخِل!

فما نطقْتَ...

٣-٢- الأفق الحداثي:

في قصيدة (رسالة إلى مهيار الدمشقي) نكتشف أفقاً شعرياً مغايراً، يتجلى في شعر الحداثة الذي يستحضره الشاعر إلى جانب الأفق التراثي من خلال دعامة من أهم دعائمه، أدونيس. حيث يقدم الشاعر لقصيدته بمقطع من قصيدته المشهورة (فارس الكلمات الغريبة) وهو يقول:[١٥]

يخْلقُ نوْعَه بدْءاً من نَفْسه

لا أسْلافَ لَه

وَفِي خَطْوِه جُذُوره

وهي أسطر قوية، تتجلى فيها الذات الشاعرة منفصلة عن أي أطر تاريخية أو تراثية، تغرق في التجريب، وتخلق ذاتها من ذاتها، أليس أدونيس هو القائل في المقطع نفسه قبل:

إنه الريح لا ترجع القهقرى

والماء لا يعود إلى منبعه

ثم يفتتح شاعرنا قصيدته بقوله:[١٦]

دَفنْتُ أبي

والسَّيْفَ والعِمَامة

حيث يبدو المطلع مغرقاً في الانفصال عن الماضي القريب والقوة والرمز، عن الإطار الذي تتأثر به هذه التجربة وتنمو من خلاله، غير أن تنامي الدلالات في القصيدة سيجعل هذا الانفصال اتصالاً، وسيجعل اغترابها اقتراباً، والموت حياة أخرى، تنبعث منها حقيقة جديدة في هذا الوجود الذي كان من قبل يحتفي بالعدم والعذاب والضياع:[١٧]

لنْ أحْذُوَ حذوَكَ يا مهْيَار

لَنْ أَخُونَ

لنْ أضيعَ
لن أتيهَ في البحارْ
لنْ أكونَ أُوديسَ
أوْ سيزيفَ
أو مهيارَ
لكَ النارُ تحرقُ أشياءَنا الأليفَهْ
لكَ الماءُ يجرفُ تُخومَ الخليفَهْ
لكَ الرّيحُ تكنسُ بقايَا السّقيفهْ
لن أحدوَ حدوَكَ يَا مهْيَارْ
أنَا الإمَامُ بنُ الإمام
سَأنصبُ النّارَ
في طريقِ القَوافلِ عَلامَهْ
سأرْسمُ الماءَ
في واحَاتِ النّخيلِ غَمامَهْ
سأرْحلُ معَ الرّيحِ إلَى رحمِ الأشْجارْ.

حيث تتنامى فعالية الرفض (لن أحدو، لن أخون، لن أضيع...)، رفض اتباع مهيار، رفض الخيانة والضياع والتيه، رفض مأساة أوديس وسيزيف ومهيار... الثورة على النار المحرقة والمياه الجارفة والريح العاتية، والتمرد على التبدد والتشظي إلى ما لا نهاية، رفض الانفصال عن الألفة والماضي والتراث، رفض الاغتراب في الفكر وفي اللغة وفي الكلمات، حيث لم يكن الرفض ثورة تحرق الأخضر واليابس، ودفناً لكل الماضي، وقطعاً لسائر الأواصر: «فأنا الإمام بن الإمام»، في تحوير لقول أدونيس: «هو ذا يرفض الإمامة».

فيسعى الشاعر في هذه القصيدة إلى تأسيس مذهب شعري خاص، هو مذهب الوعي التام، وصهر الآفاق المختلفة واللاتجريب، يبني خلاله أفقاً شعرياً يتلاحم فيه الماضي والحاضر، أفقاً مليئاً بالمعنى والدلالة، شغوفاً بالتراث والحداثة معاً، مذهب شعري تصبح فيه النار التي كانت عند أدونيس تحرق (النجوم الأليفة) علامة تهدي الهائمين في أودية الشعر المترامية، والضائعين في بحوره العميقة، ويصير خلاله الماء الذي كان عند أدونيس «هادماً لكل دار» يُفيض واحات النخيل بالحياة والخلق والإبداع، تضحي في فضائه الريح التي كانت صرصراً عاتية سبباً للحياة.

فينبض هذا الأفق الشعري الجديد بالحياة عوض أن تنبعث منه رائحة الموت، ويهدي إلى سواء الرشاد بدل الضياع والتشتت، ويسهم في الاتصال مع الماضي اتصاله مع الحاضر والمستقبل. ولعل ما يعضد هذا التأمل هو استمرار الرغبة الشعرية في الاتصال بـ(محمد الأمين)، وتعويض سيزيف ومهيار بـ«الصديق في الغار وخارج الغار»، والعثور على «الدليل والزيت والفتيل» بدل أوديس الضائع في مهاوي البحار.

إن القصيدة، عندي، أشبه بالبيان الشعري، وهو بيان موقَّع بقول الشاعر في نهاية القصيدة:[١٨]

لنْ أحدوَ حدوَكَ يا مهْيارْ

لن أحْدوَ حدْوَكَ
لنْ أحْدوَ
لنْ......لنْ....لنْ.

وعلى مستوى المقطع/الأنموذج أعلاه تتجلى فعالية الفعل المضارع الدال على الحاضر تارة (أحدو، أخون، أضيع، أكون....)، وعلى المستقبل تارة أخرى (سأنصب، سأرسم، سأرحل....)، مع تعزيزه بالنفي المتكرر (لن) والإثبات المسترسل الواثق في المستقبل (سَ)، كما يشتغل التكرار على بناء الدلالة ورصها بإحكام بالإضافة إلى خلق توازيات إيقاعية، بدءاً بتكرار الحروف والقوافي (أليفة، حليفة، سقيفة، علامة، عمامة)، ثم تكرار الكلمات (الريح، النار، الغار)، فتكرار الجمل (أنا الإمام بن الإمام) (لن أحدو حدوك يا مهيار).

فمن خلال هيمنة الفعل المضارع الدال على الحال والمستقبل، وابتداء القصيدة بالاستفهام والحيرة وانتهائها باليقين التام، وبدئها كذلك بمهيار وأبي رغال وإنهائها بمحمد والصديق تبدو القصيدة بارقة أمل في المستقبل، وخطوة إلى الأمام في بناء شعري جديد ومتجدد، ينهمر بالحياة ويفيض بالأمان والاستقرار، فمن رحمهما تولد أجمل القصائد.

وفي الختام فالشاعر علي المتقي بهذا الأفق الجمالي الجديد، يخرج على أعمدة الشعر العربي المعاصر، ويثور على رموزه الأثيرة، وكأني بـ "الشعر المعاصر يقتل الشعر المعاصر" بعبارة مصطفى ناصف. فهذه الثورة العارمة التي تحملها هذه القصيدة وعموم الديوان تشق طريقة جديدة في الكتابة الشعرية، تعي الواقع وتتأمل التراث وتبني أسس مستقبل شعري واع، تعمل في جرأة نادرة على تحرير القصيدة المعاصرة من سلطة بابوية، تمنح صكوك الإبداع والتحديث لمن تشاء وتحرم منهما من تشاء.

الحواشي:

(١) المتقي، علي: بريد العالم السفلي (ديوان شعر)، ط١ (مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، ٢٠٠٩م).

(٢) حسن، ماهر عبد المحسن: جادامر - مفهوم الوعي الجمالي في الهيرمينوطيقا الفلسفية، ط١ (بيروت: دار التنوير، ٢٠٠٩م)، ص٢٤٤.

(٣) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م)، ص١٠٨.

(٤) جادامر، جورج: الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١ (طرابلس: دار أويا، ٢٠٠٧م)، ص١٥٥.

(٥) جادامر - مفهوم الوعي الجمالي في الهيرمينوطيقا الفلسفية، ص٧.

(٦) السابق، ص٢٤٤.

(٧) جادامر، هانز جورج: تجلي الجميل، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، ط١ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م)، ص٢٢٤.

(٨) المتقي، علي: القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، ط١ (مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٩م)، ص١٥.

(٩) الدناي، محمد: نظرية الشعر لدى أبي العلاء بين التصور والإنجاز (أطروحة لنيل الدكتوراه)، مرقونة بكلية الآداب ظهر المهراز، ١٩٩٩-٢٠٠٠، ٢٤/١.

(١٠) مقدمة للشعر العربي، ص٤٠.

(١١) السابق، ص٢٢.

(١٢) بريد العالم السفلي (ديوان شعر)، ص٩.

(١٣) السابق، ص١٠.

(١٤) نفسه، ص١١.

(١٥) نفسه، ص٦٧.

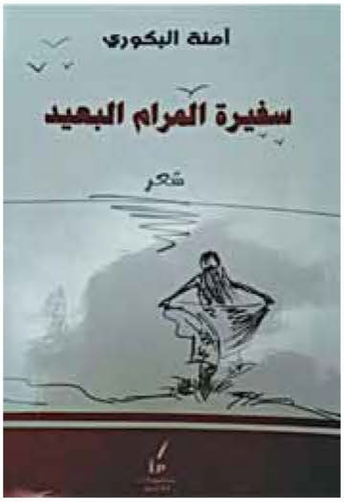
(١٦) نفسه، ص٦٩.

(١٧) نفسه، ص٧١-٧٢.

(١٨) نفسه، ص٧٢.

السؤال الأنطولوجي والوجودي
في ديوان (سفيرة المرام البعيد) للشاعرة آمنة البكوري

د. مها بنسعيد - المغرب



آمنة البكوري شاعرة وأستاذة الأدب العربي، عضو اتحاد كتاب المغرب، صدر لها ديوان (راثياً يأتيك المديح) عام ٢٠٠٢م. تُرجمت أعمالها إلى اللغة الإنجليزية بموقع (الشعر العالمي) سنة ٢٠٠٥م. من أعمالها القادمة (مكونات الخطاب في الشعر المغربي الحديث - قراءة في ثلاث تجارب شعرية: ثريا السقاط، مليكة العاصمي، ووفاء العمراني)؛ لذا فمسارها الأدبي يتطلب منا دراسات أعمق وأشمل مما أنجزناه.

ديوان (سفيرة المرام البعيد) للشاعرة آمنة البكوري كتاب من الحجم الصغير، عدد صفحاته (٦١) صفحة، صدرت طبعته الأولى عام (٢٠١٣م) ضمن منشورات أناغيم، وقد صمم غلافه ورسوماته الداخلية الفنان جواد أودحمان، الذي أجاد تصميمه باحترافية فنية عالية.

تتغيا هذه الدراسة رسم صورة للعناصر الرؤيوية، التي شكلت العالم الشعري للشاعرة آمنة البكوري. دراسة تسعى إلى الإنصات لتجربتها الشعرية المتميزة، من خلال قراءة وتأمل محدودية المتن الشعري، فهي قراءة عاشقة للنص، نسعى من خلالها ملامسة حدودها النظرية.

يتكون الديوان من خمس قصائد، استهلتها الشاعرة بـ(غسق تنهض منه الكتابة)، مرورا بـ(حديقة العميان)، و(سفيرة المرام البعيد)، وتتوجها (قصيدة جديدة للخنساء على النت)، و(كونٌ صغير).

استهلت شاعرتنا بتصدير لكل من: أمل دنقل، وجورج شيهادي، وجبران خليل جبران، وأبي العتاهية. حيث اتخذت منهم مجالاً لتأمل العوالم الداخلية للذات، ثم انتقلت لتكشف لنا وقع حروفها المتميزة بالتفرد الإبداعي عبر كلمات انطبعت بروحها المتأملة لظاهرة الكتابة.

يضعنا العنوان (سفيرة المرام البعيد) أمام مجموعة من الإشكالات والافتراضات، إذ يتعين على القارئ تأويله. وبهذا الافتراض يصبح هاجس القراءة، هو الاقتراب من المعنى وتحليله، فما الشيء الذي تهدف الشاعرة إلى تحقيقه؟ وهل المرامي التي تصبو إليها بعيدة وصعبة المنال؟

افتتحت الشاعرة المجموعة الشعرية بقصيدة (غسق تنهض منه الكتابة)، إذ عملت على تأمل ظاهرة الكتابة وأسفارها الداخلية. فمفهوم الكتابة هنا مفهوم إشكالي؛ لارتباطه بوضعية الذات مستحضرة في ذلك عملية إبداع القريض، فالنصوص الإبداعية بالنسبة إليها نصوص تتفاعل معها ومع متخيَّلها. إن مثل هذا التأمل يمكن أن نجده عند الرومانسية الألمانية مع جماعة (يينا)، الذين عملوا على أن يستعيد الإنسان طاقته الحدسية عن طريق الشعر.

كتبت الشاعرة:

خذني أيها الشعر
أيها المبهم اللذيذ إلى
بلواي..
فلا حُرِمَتْ من عبابك
أفئدةُ الحالمين..
طوّق رفة قلبي
بالعمق...
فلا أرق في العمر
سوى
إلّاك... وإلّاي...!
دع العذارى يحتبطن بعضاً
من رماد الكلمات...
فهنّ تماماً مثلي...
(جسد من غير مهادنة...)
دعهنّ يرمين السابلة
برياحين القريض..
بدل تلويحات الشراشف
...]
أيها السرو الضليع
السادر في عنان الأعالي
استبدل جذعك
بجسمي...
لستُ مطلق أنثى
كي يخدع رجلُ القشّ
عصافيري..
...]
في وضح الغيم ستمضي
أيها الشاعر..
فما حصادك في الأرواح...؟
أباقات ورد؟
أم صبار يمشي في نسغ الصحراء..؟
...]
يؤرقني فارق الظل بيني.. وبيني
كيف يحاصر هذا الجدار المعلق
فيضاً من النور...؟
الأجوبة عمياء..
وحدها الأسئلة ترى...
يا وليفي
دريتُ ويا ليتني
لم أدر... ما...!

استغرقت القصيدة العالم الخارجي، فجاءت الصور الشعرية مستوحاة من مكونات الطبيعة وعناصرها المتمثلة في: الليل، النجوم، السماء، البحر، الريح، النهر... وقد أضفت هذه العناصر قيماً رمزيةً دالةً، فهي عبارة عن مؤشرات مجازية تحمل إبدالات رمزية، أدت إلى ثراء المعنى وتعدده. ولعل من أكثر هذه الرموز تكراراً في أشعارها (الريح)، الذي ورد أكثر من مرة في مجموع القصائد. لقد وُفِّقت الشاعرة في استخدام هذا الرمز، إذ وظفت (الريح) بمعنى الدمار والعُقم. وقد أثِر عن النبي – صلى الله عليه وسلم – أنه كان يتعوَّذ عند رؤية الريح. وتوظيف الشاعرة لرمز (الريح) دليل واضح على مدى تضَلّعها من اللغة العربية، وعلى مدى معرفته بأسرارها. كما استعارت الشاعرة كذلك من قاموس الطبيعة كلمة (نهر)، وحمَّلتها بشحْنات رمزية، والشيء نفسه نجده مع مفردتي: الليل، والبحر... وتجدر الإشارة إلى أن (النهر) يرمز عند الصوفيين إلى رحلة السالك نحو الذات الإلهيةَ. إيقاع صوفي يناجي الذات، ويطلب في الصلة باللانهائي. كتبت الشاعرة:

يلطش ليلي ذات الأرق المقرور..
جهيراً يقتحم إصباحي..
تتغلغل ريحه في مسرى جسدي..
يتسمّر صافناً في
خلدي...
[...
يا بحر
يا مهرقاً بدداً..
أحتاج أن أطفئَ سَوْرَة نفسي
بدمعة بليغة، تقنعك بحزني
فدعنا للحظة ننتشي قليلاً
فأطيب الطيب الماء.
دعنا.. نحاور الكون
[...
وثمة حتماً في النهر
ما لا يوجد في البحر...!
[...
ستزهرين حتماً
بين عرائش الدفلى
وشهقة النارنج..
أيّان مالت شجرة الكرم القديمة
ستسرقين السمع
إلى نشيد الوداع
تعزفه الريح على قبر الغريب..!
[...
هي خميلة السرو
الظليلة
تستبشر بالريح..
فيسري نشيدها في الأفق

خفقاً قد سمقا..

وبانتقالنا إلى القصيدة الثانية المعنونة بـ(حديقة العميان) إلى روح (العزيزة)، التي تشيع بنَفَس رثائي مليء بالحزن والأسى، كتبت بمرثية ألم شاهد على العصر. وقد وظّفت في ذلك أسطورة (أورفيوس) الشاعر الموسيقي الحزين، ومما أكد هذا الشجون حضور تيمة الموت النابعة من انفعال الشاعرة، وقد زاد من حدة هذا الانفعال توظيف الشاعرة اللون الأزرق، فاللون يمثل - في حد ذاته - ملمحاً جمالياً؛ لما يحمله من دلالات ذات علاقة بالرؤية الفنية، وبين لنا إحساس الشاعرة لما يشتمل عليه هذا اللون من دلالات نفسية، واجتماعية، ورمزية. وقد استعانت الشاعرة باللون الأزرق للتعبير عن عمقها العاطفي وجوهرها الفكري، لكنها سرعان ما تعبّر عن انتشائها بقدوم فصل الربيع، بوصفه فصل البهجة والعطاء، ودعوةً إلى تلاشي الحزن، وقد عبرت عن ذلك أيضاً بتوظيفها لأسطورة (الفينق) الذي بُعث من رماده فنيقي جديد، حيث استمدت منه الشاعرة درساً في التحدي والتجدد والبعث من الجديد. وقد أتاحت مجموع القصائد لشاعرتنا الانفتاح على التراث العربي، بل تعدته إلى الأساطير الإغريقية في سبيل تفاعل موضوع الكتابة والإبداع الشعري بالإبداع العالمي.

مثل سراب يتبدى
في أفق بعيد..
...]
في دياميس الدُّجى
...]
كل المساءات
ستمنحك السّنونوات العابرات
بعضاً من الشدو الرَّتيب
قرب الربوة المستوحدة
ناياً جريحاً
بات يحلم بلحن ندي
يخرج من رماد الأجنحة
من بكارة الغيم
...]
هل أغواك يا (العزيزة) وميض
النور الأزرق الذابل؟
...]
كنت تتأملين عميقاً
كنزف المحار في مرج البحار
وحين اخترت
مال الرحيل
...]
هنالك في البرزخ القصيّ
ستشف روحك
المتهالكة
على شفا الحلم
ستصادفين (أورفيوس) متلبساً

بنشيد نايه
في محراب العزلة الساهدة
ستمنحيه ذريعة للإغواء
ليودع في قطوف الداليات
نبيذ الفصول...
[...
كان العالم أخرس كحديقة عميان
لم ينصت بما يكفي
لقيثارة الموت، تدنو من
رمل عرصاتك
[...
لم يرتعب منك الموت...
لم ترتعب منك الأرض
[...
هل كانت صدفة
أن تشف الحقول
[...
وتنزيا لاستقبالك
بزهو الربيع..؟

وبانتقالنا لـ(قصيدة جديدة للخنساء على النت) التي انفتحت من خلالها الشاعرة على التراث العربي بتوظيفها (للمعلقات) و(للخنساء) و(لصخر)... حيث تستحضر شاعرتنا تجربة (الخنساء) بفقدانها لأخيها (صخر)، وقد وظفتها الشاعرة لكون أغلب قصائد (الخنساء) ذاتية، عبرت عن وقائع حقيقية، وأثرت سلباً على نفسيتها كما يمكن اعتبار شعر الخنساء (شعر تجربة)، أي: شعر معاينة لأحداث ملموسة أثّرت في نفسيتها، وأنتجت شعراً صادقاً نابعاً من أعماق شاعرة عاشت الويلات، وذاقت مرارة الفراق من موت الإخوة والأبناء، وباقي شباب القبيلة وشيبها. كما سعت الشاعرة آمنة البكوري في القصيدة نفسها إلى الإشارة إلى ديوان (ترجمان الأشواق) لابن عربي، حيث قالت:

دعي أعراش القبيلة جانباً
لا تذكري قفراً أو صخراً..
لا تلوكي دمعاً
أو تطلبي ثأراً..
[...
وصحاف مواجعك
سيغسل
حلاكتها للتو
إبحار جديد..
أكبر من الربع
ومن يمّ العرب...!
و(ترجمان الأشواق)
لن يبقى حبيس اليراع

والقرطاس لأمد بعيد..!
ستنتفض كل (المعلقات)
...

لامسنا خلال قراءتنا لقصائد الديوان اتساع حقل التداخل النصي، فقد اعتمدت الشاعرة على نصوص شعرية معاصرة، قدمتْ من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، نخلص من خلالها إلى رصد ثقافة موسوعية، تميز شاعرتنا المقتنعة بمفهوم الحداثة كمعرفة تحاور الأزمنة كلها، فقد قامت باستدعاء النصوص بأشكالها المتعددة: الدينية، والشعرية، والتاريخية على أساس وظيفي، يجسّد التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر. بالإضافة إلى ذلك فإنَّ مجموع قصائد الديوان تخضع لبناء معين، يضمن لها تماسكها، فهي متآلفة الإيقاع والوزن، كما تشكل أيضاً في مجملها حالةً شعريةً خاصةً جداً.

وظفت الشاعرة البياض في مجموع قصائدها؛ مما يدل على اتساع المجهول واللانهائي، وأيضاً اتساع مفهوم السطر الشعري ووظيفته البصرية. كما أسهمت النقط الموظّفة في بعض القصائد في بناء بيت شعري لقصيدة أصبح موضوع تأملها هو القصيدة ذاتها، فالنقط تنتسب إلى البياض، كما تفتح هذه النقط إمكانية التأويل، فالشاعرة تعي جيداً أهمية البياض، لا كهامش، وإنما كقراءة ثانية للنص الشعري.

وقد تميزت القصائد بكثافة المعاني، والمقاصد في صورها، وأفكارها المختلفة. قصائد لا تقل روعة وجمالاً، نابعة من حب الشاعرة، حيث عبرت عن رؤيتها الخاصة التي تشكلت من خلال تجاربها وتأملاتها وقراءاتها المختلفة.

ولهذه القصائد وضعية مغايرة مع النص الغائب، لامسناه عند قراءتنا للمجموعة الشعرية، من خلال تأثر شاعرتنا بـ(المعلقات، وبشعر (الخنساء)، و(ابن عربي)، والأساطير (اليونانية) و(الإغريقية)... مما يدل على وعيها بها، وبأهميتها، وبمشروعيتها.

نوعت شاعرتنا في طبيعة توظيف النصوص الغائبة ومصادرها، فانفتحت نصوصها على إيحاءات دلالية متنوعة؛ من أجل التعبير عن ذاتها، وتتمثل تلك النصوص في القرآن الكريم «هيت لك...»، الذي يعد من أبرز النصوص الغائبة؛ من أجل التأثير في المتلقي، نظرًا لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور وتأثير، كما تعمل على إغناء النص، وهو ما منح الخطاب الشعري سمة التصديق، فجعله مفتوحًا على التأويل والتفسير في الذات الإنسانية.

لم يقتصر انفتاح شاعرتنا على التراث العربي، بل تعدته إلى الأساطير الإغريقية، في سبيل تفاعل موضوع الكتابة والإبداع الشعري بالإبداع العالمي، حيث وظفتها إيمانًا منها بمدى القدرة الإيحائية، والتعبيرية المكثفة التي تنهض بها، فكانت رموزها الأسطورية موروثات إنسانية شاركت الشاعرة أحزانها، فاتخذت مجموعة من الأساطير، منها ما هو مقتبس من التراث العربي والإسلامي، وكذا الإغريقي: أرفيوس، الفنيق...

نلاحظ أن أغلب النصوص الغائبة المقتبسة من التراث العربي التي وظفتها الشاعرة موظَّفة بدقة وببراعة كبيرتين، وأن الشاعرة قد رامت من توظيفها تحقيق مقاصد معينة. إن حضور النصوص الغائبة في القصيدة دليل على حضور البعد الثقافي، وعلى وجود تفاعل بين القديم والحديث، فهي تسْهم في تبْديد غموض القصيدة.

لا يمكن الحديث عن شاعرتنا دون التطرق لجمالية لغتها التي لوَّنت بها لوحاتها الشعرية، ونقشت بها معانيها، فقد اعتمدت على لغة متأملة عميقة، أكدت من خلالها على عمق الرؤية، حيث وضعتنا أمام أفق التأويل والتحليل من خلال تجاوز المعنى المباشر؛ لاختزالها الكثير من المعاني، فاعتمدت على لغة شعرية متأملة، واضحة، وعميقة، وصور بلاغية جمالية تأثيرية، وانفعالية. لقد وُفِّقت الشاعرة في اختيار اللغة وطرح القضايا واختيار شخصيات خصبة ومليئة بالحيوية، وبذلك يكتمل الديوان عناصر النجاح الفكري والفني معاً.

مفهوم (التجريب) وتأسيس السرديات البنيوية
في المشروع النقدي للدكتور سعيد يقطين
قراءة في كتاب (القراءة والتجربة)[1]

محمد هموش - المغرب

حظي كتاب (القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي المغربي) للدكتور سعيد يقطين بمكانة واعتزاز كبيرين، ليس من طرف جمهور المتلقين فقط، وإنما من طرف الكاتب أيضاً، الذي خصه في أواخر أكتوبر سنة (٢٠١٦م) بمقالة تحت عنوان (القراءة والتجربة: باكورة السرديات)[٢]، يبيِّن فيها بعض الأحداث والظروف المرتبطة بمخاض ولادة هذا الكتاب في أوائل ثمانينيات القرن الماضي، وختمها بقوله: «أعتز بهذا الكتاب أيَّما اعتزاز؛ إنه باكورة السرديات»، فهو إذن من أوائل أعماله، والبدايات الأولى لمشروعه النقدي الذي ينطلق فيه من تصور للأدب يعتبر فيه الإبداع فنّاً قبل أن يكون فكراً[٣]، ومن مقاربة منهجية تنسجم مع هذا التصور تتمثل في السرديات البنيوية.

صدر الكتاب في طبعة أولى سنة (١٩٨٥م) عن دار الثقافة في الدار البيضاء، وفي طبعة ثانية سنة (٢٠١٤م) عن دار رؤية للنشر والتوزيع، مما يؤكد أهميته كتجربة نقدية متميزة ذات حضور مستمر في الساحة النقدية، سعت لمواكبة تطور الخطاب الروائي المغربي؛ قصد إبراز جماليته، وبَنينة أسسه ومعالمه الفنية. كتاب ممتع، يتميز ببناء منهجي محكم، وأسلوب أكاديمي محايد، يبني استنتاجاته بطريقة نسقية وبحرص على الوضوح والدقة، يتألف من (٣١٩) صفحة (ط١) من الحجم المتوسط. بمجرد ما يفتح القارئ دفتيه، ويشرع في القراءة، يطوقه بسلسلة من المفاهيم والمصطلحات والخطاطات والأشكال والاستنتاجات؛ ليقوده بانجذاب قوي في رحلة ذهنية ممتعة نحو عالم الرواية المغربية الجديدة، ويغوص به داخل بنياتها المتعددة، ليتذوق جمالها الإبداعي ويتعرف على أسسها ومكوناتها الفنية والأسلوبية في إطار ما يسميه الكاتب بالتجربة الجديدة.

يتألف الكتاب من عدة محاور يميزها الناقد بواسطة أرقام، لا بواسطة أبواب وفصول، وهذا ما يؤدي بالقارئ إلى الإحساس بدايةً بنوع من الغموض، خاصةً وأن معظم عناوين هذه المحاور تحمل مفاهيم ومصطلحات جديدة، الشيء الذي يرفع تحدّي القرّاء، ويحفّز على فك هذا الغموض ومستغلقاته. تنقسم هذه المحاور إلى قسم نظري، يتوزع بين بداية الكتاب ونهايته على شكل تمهيد، ثم مدخل، فخلاصة تركيبية، وبين هذا المدخل والتركيب نجد قسماً تطبيقياً يحتل مجمل صفحات الكتاب، يحلل فيه الناقد أربعة نماذج روائية مغربية، هي:

- **(الأبله والمنسية وياسمين) للميلودي شغموم، ١٩٨٢م.**
- **(بدرُ زمانه) لمبارك ربيع، ١٩٨٣م.**
- **(وردة للوقت المغربي) لأحمد المديني، ط٢، ١٩٨٣م.**
- **(رحيل البحر) لمحمد عزالدين التازي، ١٩٨٣م.**

كلها روايات تتميز بصدورها في بدايات ثمانينيات القرن الماضي، تشترك فيما يسمّيه الناقد بمبدأ التجاوز، وخلخلة السائد، وتكسير الميثاق السردي، وإعادة تشكيل الخلفية النصية لدى المتلقي.

ولبناء صورة عن هذا الكتاب المتميز، ولتبيان أهم الملامح الأولية للسرديات البنيوية في مشروع الدكتور سعيد يقطين؛ سنعمل بدايةً على إبراز أهم مضامين وقضايا هذه المحاور، ثم ننتهي باستخلاص أسس وسمات مفهوم التجريب من خلال الاستنتاجات التي خلص إليها الكاتب في دراسته لهذه النماذج الروائية، باعتبار هذا المفهوم إستراتيجية جديدة في بناء الخطاب الروائي المغربي، بدأت في التَّبلور منذ سبعينيات القرن الماضي، وبين ثنايا ذلك ستتمظهر لنا أهم آليات ومفاهيم تحليلاته البنيوية للسرد الروائي المغربي.

كتاب (القراءة والتجربة) القضايا والمضامين:

١- تمهيد: الفرضية والمفاهيم:

يستهل الناقد هذا الكتاب بتمهيد ينطلق فيه من فرضية أساسية، وهي اعتبار الثمانينات من القرن الماضي مرحلةً زمنيةً أصبح الخطاب الروائي المغربي يشكل ظاهرة، في سياق يتميز بتحولات فكرية وإيديولوجية وسياسية واجتماعية مختلفة، ثم ينتقل إلى تبرير موضوعي لاختياره الروايات الأربع التي سبق ذكرها كمتن للدراسة، يتمثل في كون هذه الأعمال تشكل نماذج لتجربة جديدة واعية بتحولاتها واختياراتها، تتميز عن محاولات إعادة الإنتاج السائدة، وتمتلك القابلية العلمية لإقرار متغيرات جديدة في الكتابة الروائية. كما بيّن الناقد منهجه في الدراسة، والمتمثل في الاستناد إلى البنيوية وما راكمته السرديات من مفاهيم وأدوات، لكن باعتبارها خطة عمل تضمن الدقة والصرامة العلمية في البحث، وليس كوصفة جاهزة. يختم الكاتب هذا المدخل بتحديد ثلاثة مفاهيم أساسية، ستشكل منطلقه لدراسة الروايات الأربع، وهي:

- **الانزياح السردي (جان كوهين).**
- **الميثاق السردي (فيليب لوجون).**
- **الخلفية النصية**[٤].

ويؤكد على اعتبار هذا العمل خطوةً أولى نحو مشروع يسعى لبناء قراءة جديدة للإبداع الجديد بصفة عامة: روائي، مسرحي، شعري؛ قصد المساهمة في تطوير حياتنا الثقافية.

٢- المدخل النظري (قراءة التجربة وتجربة القراءة) جدلية الإبداع والنقد:

في هذا المحور يعمل الناقد على ضبط إشكالية العنوان، وذلك من خلال معالجته لعلاقة القراءة بالتجربة، والحمولة الدلالية لكل من مفهوم القراءة ومفهوم التجربة، باعتبار كل منهما ممارسة تقدم إنتاجاً، والممارسة عليهما تقدم إنتاجاً أيضاً؛ فالمبدع حسب الكاتب ينطلق من التجربة، أي: من تفاعل الذات مع الموضوع (مادة الكتابة التي هي عبارة عن تصورات وتمثلات وأفكار متراكمة لدى الكاتب في إطار تفاعله مع محيطه)، وأثناء هذا التفاعل يُكوّن المبدع ما يصطلح عليه سعيد يقطين بـ(موضوع التجربة)، وبتشكل موضوع التجربة، ينتقل هذا المبدع إلى مستوى الممارسة، أي: الشروع في تنظيم مادتها وضبطها، وهو ما ينتهي بإنتاج إبداعي، أي: بقراءة، وبهذا التصور يكون الإبداع قراءة للتجربة. أما الناقد فينطلق من القراءة نحو التجربة، وذلك بعد التفاعل مع مادة القراءة أو الإبداع، فيتكون لديه (موضوع القراءة)، ومنه ينتقل إلى إنتاج الخطاب النقدي، أي تجربة القراءة، وقد تمتد القراءة كممارسة جديدة على الخطاب النقدي؛ لتنتج ما يسميه الكاتب خطاباً نقدياً جديداً، أي: نقد النقد.

وتبقى عملية تجربة القراءة (الإبداع) وقراءة التجربة (النقد)، حسب صاحب الكتاب، رهينة بالتحولات الثقافية والسوسيوثقافية للمجتمع، بحيث تتميز القراءة والتجربة بالبساطة في مراحل الاستمرار، حين يسود الثبات، وإعادة إنتاج القديم، وتقديس الميثاق السردي السائد، والركون لخلفية نصية ثابتة مشتركة بين الكاتب والمتلقي، لكن في مرحلة ما اصطلح عليه الكاتب بـ(التقطع)، أي: مرحلة الهزات الكبرى التي تمس بنيات المجتمع، تصبح التجربة أكثر عمقاً وأكثر غنى وتعقيداً، تنطلق من قراءة خاصة (الناقد أو المبدع)، ذات عمق وضبط كبيرين ومتفردين، وهو ما يؤدي إلى الانزياح عن الثوابت السردية القائمة، وتكسير الميثاق السردي

الذي يظل المتلقي متمسكاً به؛ انسجاماً مع مقتضيات خلفيته النصية.

وانطلاقاً من هذه العلاقة بين القراءة والتجربة يكون الإبداع عامل تطوير للنقد، والنقد أساس تشكّل معالم الإبداع الجديد، وإقرار متغيراته، وإضفاء الشرعية عليها، تحت مبدأ: أن لكل تجربة جديدة لا بد من قراءة جديدة. والتجربة الجديدة لا يعترف بها الكاتب هنا إلا إذا كانت كذلك بالفعل، وأيضاً القراءة، أي: الانزياح عن منطق إعادة الإنتاج وتكريس الثوابت، ومن هذا المنطلق يصف التجربة الروائية الجديدة بـ(التجريب)، أي: التميز والتجاوز وتجربة أدوات جديدة غير مألوفة. ومقابل التجريب على مستوى التجربة يضع الناقد مفهوم (الشكلية) على مستوى القراءة، أي: النقد الذي يقدم قراءة جديدة، تساهم أيضاً في الإنتاج، عن طريق نقد الذات والخلفيات النصية وعلاقاتهما بالموضوع. وهذه هي الأرضية التي سيؤسس عليها سعيد يقطين قراءته للتجربة الروائية بالمغرب، من خلال النماذج المذكورة سابقاً.

١- **(الأبله والمنسية وياسمين) للميلودي شغموم:**

يخلص الكاتب في مقاربته لهذه الرواية إلى أن أهم ما يميزها هو تحكم مبدأ (الحجز) في بنيتها، ويتجلى ذلك في مختلف مكوناتها البنيوية (الراوي، السرد، الحدث، الزمان، المكان...)، وهذا المبدأ ينبع مما تتميز به هذه المكونات من تعدد وتداخل، فكلما امتد الحكي نصل إلى الحجز، حيث يموت الراوي ويكون الإلغاء، ثم ننطلق من جديد لنصل إلى الحجز، ثم الإلغاء، وهكذا إلى النهاية، الشيء الذي يخلق منطقاً خاصاً للحكي، يتداخل فيه السرد المتسلسل مع السرد التناوبي، ويتم من خلاله تكسير خطية السرد التقليدي. وانطلاقاً من هذا ينتهي الناقد إلى أن هذه الرواية تتميز بانزياح عن الخطاب الروائي السائد؛ لتخلق بذلك تميّزها وتفرّدها، محطمةً الخلفية النّصيّة التقليدية التي يحملها القارئ، وتعمل على إعادة بناء جمالية جديدة على مستوى الكتابة الروائية، بل والسخرية من الخطاب الروائي الكلاسيكي.

٢- **(وردة للوقت المغربي) لأحمد المديني:**

يرى الكاتب في تحليله لهذه الرواية أن المبدأ الذي يحكم بنيتها هو (التفكك)، ويتجلى ذلك من خلال التعارض القائم بين صيغ الخطاب[٥]، أي: صيغة السرد وصيغة العرض، ومن اعتماد الذاكرة كمصدر لمادة الحكي، وهذا الخطاب المفكك هو الذي أعطى - حسب تصوره - خصوصية لهذه الرواية، تتجلى في:

- أحادية الصوت: خاصية تحيل إلى إثبات الذات، وإلغاء الصوت الآخر.

- فردانية اللغة: خاصية ترمز إلى الرغبة في إلغاء اللغات الأخرى التي لا تعمل إلا على صياغة وإعادة إنتاج الخضوع والاستسلام.

- الكتابة الجديدة: خاصية تبرز الرغبة في تأسيس كتابة روائية جديدة، ترفض الكتابة والحكي التقليديين.

وهكذا يضع الكاتب هذا الخطاب المفكك في مواجهة الخطاب الروائي التقليدي، بل وفي مواجهة الواقع الذي يعمل على تكريس هذا الخطاب وإعادة إنتاجه[٦]، حيث يسعى هذا الخطاب المفكك إلى تفكيك الخلفيات النّصيّة للمتلقي وسلبها منه، مقابل إنتاج نص جديد مفكّك، يحطم الميثاق السردي المتداول والمألوف[٧]. من هنا تكون إستراتيجية التفكيك في هذه الرواية عبارة عن موقف من الخطاب الروائي العربي السائد، الذي يعمل على إعادة إنتاج ما هو كائن، من خلال الالتزام بميثاق سردي لا يتزحزح، يعمل - حسب الناقد - على تجميد الذاكرة وتعقيم الخيال، وهذا ما يستلزم ضرورة تفكيك هذا الميثاق، وإعادة بناء خطاب روائي جديد وفق أسس جديدة قابلة للتطور.

٣- **(بدرُ زمانه) لمبارك ربيع:**

ينطلق الكاتب في مقاربته لهذه الرواية من تصور يصفها بأنها بداية تجربة جديدة في الكتابة الإبداعية عند مبارك ربيع، رغم أن له تجارب روائية سابقة على ذلك، وأهم ما يجعلها كذلك في نظره يكمن في (شكل الحكي) الذي يسير عليه الخطاب، وهو ما دفعه إلى العمل على تفكيك بنية هذا الشكل، والوقوف على أهم خصائصه المميزة على مستوى الزمن وصيغة السرد في الخطاب والرؤية السردية، معتمداً في ذلك على تصور

تودوروف لأنساق الحكي، القائم على ثلاثة مفاهيم أساسية، هي: التتابع، التضمين، التناوب، مع تركيزه على هذا المفهوم الأخير، باعتبار رواية (بدر زمانه) تنقسم إلى خطابين:

- **خطاب يحكي قصة بدر زمانه.**
- **خطاب يحكي قصة أحمد بن الحاج مهديّ.**

هذه الازدواجية في الخطاب تجعل التناوب حاضراً في بنية الرواية، لكنه - حسب الناقد - تناوب قائم على أساس (التجاور)، وانطلاقاً من هذا يحدد لنا بنية شكل الحكي في (بنية التجاور)، ويبيِّن خصائص هذه البنية في: «استقلال كل من القصتين وخطابهما عن بعضهما البعض، وتناوبهما في مجرى خطية الخطاب الروائي»[٨]، ويعتبر هذه البنية بمثابة مؤشر على شكل حكائي جديد، يختلف عن أشكال الحكي المألوفة، وهذا ما يستلزم البحث في أبعاد هذه الإستراتيجية الجديدة في الكتابة، والوقوف على محدِّداتها الجمالية وضوابطها عن طريق تفكيك بنية التجاور في الرواية. وانطلاقاً من ذلك خلص الكاتب إلى أن مبارك ربيع يؤسس في هذا العمل لخطاب روائي جديد، يتميز بالانزياح عن الخطاب الروائي التقليدي، ويتجاوز الأشكال المتعارف عليها، ويتجلى ذلك في:

- التداخل على مستوى الزمن، حيث يتم تكسير التعاقب المنطقي للزمن الواقعي.
- التعدد على مستوى صيغ الخطاب الروائي، حيث يتم الجمع بين:

- **الخطاب المسرود الذي يضم بدوره: المسرود الذاتي، والمنقول، والعرض غير المباشر، والوصف.**
- **الخطاب المعروض.**
- **العرض المسرحي.**
- **الخطاب الشعري.**

لكن هذا التعدد يحضر في سياق مترابط ومتكامل بين هذه الصيغ، يعطي الهيمنة للخطاب المسرود.

- التنويع على مستوى الرؤية السردية، حيث يتم الانتقال من الرؤية السردية الداخلية إلى الخارجية عبر رؤية داخلية-خارجية.

وهذا ما يؤدي - حسب الكاتب - إلى تكسير خطية الخطاب المميزة للخطاب الروائي التقليدي، ويُظهر لنا ملامح الجدة والتميز في هذه الرواية.

٤- رواية (رحيل البحر) لمحمد عزالدين التازي:

يطرح الناقد في بداية تحليله لهذه الرواية صعوبة قراءتها والتفاعل معها، سواء من جانب القارئ العادي أو المتمرس، فعلى خلاف الخطاب الروائي التقليدي الذي يمكن أن يخترقه القارئ ويبني تمثُّلاته حول أحداث الرواية، بل ما سيحدث أحياناً، من خلال ما يترسخ في الذهن حول ماضي الشخصيات وأفعالها وانفعالاتها، في إطار ما يسميه الناقد بـ(اكتساح السواد للبياض)[٩]، نجد مع سعيد يقطين أن رواية (رحيل البحر) تتسم باستعصائها عن القراءة، ويؤكد أنه كلما تقدم القارئ في قراءتها لا يزداد أمامه إلا البياض، الشيء الذي يضطره إلى العودة إلى الوراء بشكل متكرر، ولا يتعرف على ملامح الشخصيات إلا بعد الانتهاء من القراءة، هذا يعني - حسب الكاتب - أن (رحيل البحر) لا يمكن أن تخضع للقراءة الخطية التقليدية؛ مما يجعلها تنزاح عن الخطاب السردي السائد وتبني جماليتها الخاصة، هذه الخصوصية يحددها الكاتب في ما يصطلح عليه بـ(التوالد السردي)، وبذلك سيتمحور عمله في دراسة هذه الرواية على تحليل بنية هذا التوالد من خلال عدد من المحاور، هي:

- **العناصر المكونة لنص الخطاب.**
- **بناء الخطاب الروائي.**

- الراوي والخطاب.
- الروائي والأيديولوجي.

في المحور الأول يخلص إلى أن العناصر المكونة للخطاب التي حددها في: الشخصيات، الفضاء، التيمات، تتميز بالتعدد والتنوع، بحيث يصبح الخطاب الروائي شبكة مركبة من العلامات والعلاقات، تجمع الظواهر في سياق كلي وشمولي، دون أن تتوقف عند ظاهرة معينة. وفي المحور الثاني يرى الكاتب أن خطاب (رحيل البحر) يتميز أيضاً بالتعدد، ويأخذ شكلاً دائرياً منفتحاً على المستقبل؛ قصد التجاوز، وبذلك يختلف هذا الخطاب عن الخطاب الروائي التقليدي. أما المحور الثالث، فيبين فيه الكاتب مظاهر خروج هذه الرواية عن النمط التقليدي القائم على التسلسل والخطية على مستوى الأحداث، ويتجلى ذلك في اعتمادها منطقاً خاصاً بها قائم على تعدد الصيغ، وتداخلها: كالعرض المباشر، وغير المباشر، والعرض الشعري، إلى جانب اعتماد بنية زمنية، تكسر قانون التعاقب المنطقي من خلال المزج بين تقنيتي الاستباق والاسترجاع، كما يتم توظيف راوٍ متعدد الضمائر؛ ليصبح بلا هوية محددة. في المحور الأخير يبيّن الكاتب مدى حضور البعد الإيديولوجي في الرواية، من خلال ارتباط بنيتها الروائية ببنيات خطابية مختلفة: كالخطاب النقدي، والخطاب السياسي، والخطاب التاريخي، والخطاب الديني. وبذلك تعلن الرواية عن تصور أيديولوجي باعتباره من مستلزمات التجربة الروائية الجديدة، والمقصود بالأيديولوجي: «مجموع القيم ونمط الوعي الذي يحمله الكاتب على مستوى رؤيته للواقع وممارسة إنتاجه الروائي»(١٠). وانطلاقاً من هذا يعتبر سعيد يقطين رواية (رحيل البحر) تجربة جديدة ومتميزة ذات طابع متكامل ومنسجم العناصر، تحطم عمودية السرد، وتساهم في بلورة التجربة الروائية الجديدة.

يختم الكاتب كتابه بتركيب يعالج فيه إشكالية هذا الخطاب الروائي الجديد بالمغرب الذي أخذ في التّشكّل منذ الثمانينات، والذي بيّن بعضاً من ملامحه الفنية والجمالية في هذه الدراسة، مشيراً في ذلك إلى أن تميز تلك التجربة الروائية لا يرتبط فقط بالتحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية خلال تلك المرحلة من تاريخ المغرب، وإنما يرتبط أيضاً بالتحولات الثقافية للعالم العربي التي بدأت منذ عصر النهضة، باعتبار هذه التجربة رافداً يصب في مجرى اتجاه تأسس أواخر الستينات وبداية السبعينات من القرن العشرين مع الغيطاني وصنع الله إبراهيم وعبدالرحمن منيف وإميل حبيبي...(١١) ساهم في تحول فكري واجتماعي عربي، «جاء ليعيد مراجعة كل الفكر الذي عايش الهزيمة والأيديولوجية المهزومة»(١٢)، يضطلع فيه السرد بمهمة «تجاوز عكس الواقع بالمقلوب، وبأدوات جديدة قادراً من خلق لغاته وطرائقه على تشخيص واقع الهزيمة وتشريحه»(١٣)، وذلك بعد تراجع الشعر عن مواكبة المستجدات المتحدية خلال تلك المرحلة.

٣- مفهوم التجريب من خلال قراءة (القراءة والتجربة):

نخلص انطلاقاً مما سبق إلى أن (التجريب) هو وصف يطلقه الكاتب على تجربة روائية جديدة في المغرب، تختلف في جماليتها عما هو مألوف وسائد، شكّلت ظاهرة منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي، ويعرّفه بقوله: «إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب»(١٤)، ومنه يتضح أن أساس مفهوم التجريب كإستراتيجية في الكتابة الروائية هو: التجاوز وعدم الخضوع لقوالب جاهزة في الكتابة الروائية، ومغايرة الهياكل الأدبية السائدة، وتكسير النموذج؛ وذلك بحثاً عن حرية أكبر، تمكّن المبدع من التعبير الحر على مستوى المتن والخطاب. ويمكننا من خلال ما تقدم تلخيص أهم سمات هذا المفهوم فيما يلي:

- تكسير عمودية السرد: أي أن القصة لا تكون محكومة بمنطق خارجي، بل تقدم من خلال منظورات عدة، وهذا ما يجعل باقي مكونات الخطاب مختلفة عما هو سائد، فالزمن يكسر التعاقب المنطقي للزمن الخارجي، والرؤية السردية تتعدد منظوراتها، والصيغة تتنقل ما بين السرد والعرض أو استعمال طرائق أخرى تساهم في تنويع الصيغة: كالذاكرة، والتخيل، والسرد الذاتي، والحلم..

- انفتاح الخطاب الروائي على خطابات أخرى: أو ما يمكن أن يسمى بتكسير سلطة الجنس الأدبي، وذلك من خلال استيعاب خطابات جديدة داخل الخطاب الروائي (كالشعري، والمسرحي، والحكائي، والصحافي،

والتاريخي..) وهو ما يعتبره الكاتب إثراء لعالم الخطاب الروائي.

- **حضور البعد العجائبي.**
- **إبراز الموقف الأيديولوجي.**
- الانزياح عن السائد والمألوف: وذلك بتكسير الميثاق السردي، وإعادة تشكيل الخلفية النصية لدى القارئ على أسس جديدة قابلة للتطور، والعمل على بناء جمالية خاصة متفردة، تنبع من وعي عميق، يسعى لبناء مشروع متكامل، له أسسه ومنطقه الخاص واحتمالات تطوره وتبلوره.

وتجدر الإشارة في الختام إلى أن هذه التجارب الروائية وغيرها، التي تستند لهذه الإستراتيجية الجديدة في الكتابة؛ سعياً منها للتخلص من هيمنة النموذج المسبق والجاهز على مستوى الوعي والممارسة انسجاماً مع المتغيرات السياسية والاجتماعية خلال بداية الثمانينات[١٥]، ورغبة في تجاوز الأفق الإبداعي للتجارب الروائية السابقة، والبحث عن أشكال وطرائق جديدة في الكتابة الروائية، لم تكن دائماً محل ترحيب، بل ظلّ مفهوم التجريب - حسب الكاتب - يستعمل كوصف قدحي، يقلل من القيمة الإبداعية للأعمال الروائية، ويرجع سبب ذلك إلى ما يسميه بوجود خلفية نصية مغلقة، تتكئ على الجاهز وعلى امتلاك الحقيقة، تزيد في تعميقها القراءة النقدية التقليدية.

بناءً على هذا نعتبر مقاربة مفهوم التجريب في كتاب (القراءة والتجربة) بمثابة منطلق تأسيس اتجاه السرديات البنيوية في المشروع النقدي للدكتور سعيد يقطين، كتصور منهجي لبناء قراءة نقدية جديدة حاملة لوعي عميق بمشروعها، والتي يعتبرها السبيل الأساسي لإبراز جمالية تلك التجارب الجديدة وإقرار قيمها الفنية والجمالية، ضماناً لتطور حياتنا الثقافية، لكن ذلك لا يعني - حسب الكاتب - أن هذه القراءة النقدية الجديدة تعطي المشروعية لأيّ نص روائي يصف نفسه بالجديد ما لم تتوفر فيه شروط المشروع، وينبع من وعي عميق بذاته؛ لأنّ كتابة نص جديد، في نظر صاحب القراءة والتجربة تتضمن مغامرة قد تنقلب ضد المبدع، ويتحول إلى حذلقات أو ترهات تجريبية، لا حظّ لها من النجاح والاستمرار.

الحواشي:

(١) يقطين، سعيد: القراءة والتجربة - حول التجريب في الخطاب الروائي المغربي، ط١ (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٨٥م).

(٢) https://www.alaraby.co.uk/diffah/opinions/٢٣/١٠/٢٠١٦/ القراءة-والتجربة-باكورة-السرديات.

(٣) السابق.

(٤) مفهوم يقصد به الكاتب: مجموع القيم البنيوية التي تتكون منها مجموعة من النصوص، التي تأخذ طابع الهيمنة، إنتاجاً وتلقيا، بفعل التربية وعناصر التحكم الثقافي (مؤسسات، نقد..) في بيئة سوسيوتاريخية معينة. انظر: القراءة والتجربة، ص٨٧، ٨٨.

(٥) يقصد الكاتب بصيغة الخطاب: الطريقة التي يتم بها تبليغ القصة، ويقسمها إلى السرد والعرض (يقصد بالعرض: الحوار بين الشخصيات)، ومنه يصوغ مفهوماً آخر وهو العرض الشعري، تمييزا له عن العرض المسرحي. انظر: السابق، ص٩٤.

(٦) نفسه، ص١٣٩.

(٧) نفسه، ص١٤٣.

(٨) نفسه، ص١٥٣.

(٩) ينظر: نفسه، ص٢١٩-٢٢٠.

(١٠) نفسه، ص٢٨١.

(١١) نفسه، ص٢٨٩.

(١٢) نفسه، ص٢٩٠.

(١٣) نفسه، ص٢٩١.

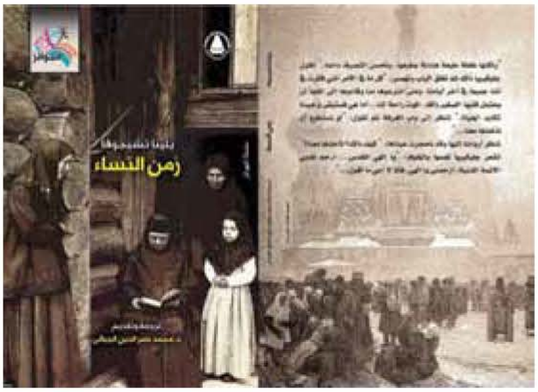
(١٤) نفسه، ص٢٨٧-٢٨٨.

(١٥) نفسه، ص٢٨٥.

حوار مع د. محمد الجبالي

حول ترجمته رواية (زمن النساء) ليلينا تشيجوفا (الحائزة على البوكر)

حوار: أحلام حادي - السعودية



فازت بجائزة البوكر الروسية عام ٢٠٠٩م رواية (زمن النساء) للروسية يلينا تشيجوفا Elena Chizhowa، وكما يحدث في عالمنا العربي تضاربت الآراء حولها بين مؤيد لفوزها ومعارض يُشكك في دوافعها الحقيقية، ويسخر صراحة من سخافة مضمونها، مثل: انكيدنوف، الذي قال عنها: إنها تمثل الأدب، وهو يتربع على حاوية النفايات الذكروية لإحدى الجدّات، يهذي ثملاً من أفعال الأثرياء إبان حكم الزعيم برزنير Brezhner؛ أول سكرتير للحزب الشيوعي في روسيا ١٩٦٠-١٩٦٤م.

أما المؤيدون فوزها من الروس والغربيين فيشيدون بتقنياتها العالية، وغنى شخصياتها، وزخمها الفولكلوري، وتحطيمها حجاب الصمت؛ لفضح المسكوت عنه زمن المد الاشتراكي في الستينيات الميلادية، ويعلون من رؤيتها المتفائلة بقدرة البشر على مقاومة القمع والاستبداد في المجتمع واحتفاظهم بطبيعتهم الإنسانية.

(زمن النساء) نص معقد، يتحدى قارئه، يكتنفه الغموض، ويعتمد تقنيات تيار الوعي Stream Of Consciousness التي تتابع تداعيات ذهنية وذكروية تمر بأذهان خمس شخصيات متباينة (الطفلة روزانا، والدتها الشابة، والجَدَّات الثلاث)، وتتم الانتقالات المُفاجئة فيما بينها أو بين السرد والحوار الخارجيين دون مؤشرات سردية، كما تتحول البؤرة السردية من إحدى الشخصيات إلى الرَّاوي العليم دونما تنبيه، ما يجعلها متاهةً سرديةً فعلاً، تقتضي من القارئ اليقظة التامة والتوقف مراراً؛ لفض الاشتباك السردي والفصل بين التيارات المتداخلة. وتُفاقم من صعوبتها تعددية المستويات اللغوية لشخصياتها المتباينة في خلفياتها التعليمية والاجتماعية وسماتها النفسية والأخلاقية.

كما يختلط فيها السرد الواقعي للأحداث بالفانتازي الحُلمي وبالخُرافي، وتلتقي اللهجات الروسية المتنوعة كاشفةً عن الأصول القروية للأم والفِلاحِيَّة للجدتين (يفدوكيا، وجليكيريا).

لا شك أن ترجمة نص يحتوي كل هذه التعقيدات التقنية، والتشابكات السردية، والتنوعات اللغوية، والتشظّيات الزمنية؛ يُمثل تحدِّياً جسيماً للمترجم، ويتطلب جهداً فائقاً وجسارةً عظيمةً لخوض غمار التحدي وتذليل صعوبات الترجمة.

وقد تحقق ذلك في الدكتور محمد الجبالي الذي ترجمها إلى العربية في مدة قصيرة للغاية كما صرّح (أربعة أشهر)، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الجوائز عام ٢٠١٦م، ووصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة رفاعي الطهطاوي للترجمة في دورتها الثامنة عام ٢٠١٧م.

أما عن منهجه في الترجمة فيبدو أنه يُؤْثِر المنهج التغريبي، إذ يرى أن من واجب المترجم الحفاظ على النص

الأصلي: مذاقه، وروحه، وخصائصه الثقافية كالإشارات الثقافية والغموض مثلاً، ولا ينبغي أن يتدخّل فيه؛ ليقربه إلى القارئ العربي، سواء بحذف أو إضافة توضيحية أو إثبات مُعادل من ثقافته العربية لإشاراته الثقافية باستثناء الأمثال الشعبية، إذ يُثبت منها نظائر للأمثال الروسية الواردة في الرواية «كلٌّ يغني على ليلاه»[1]؛ لذا يكتنف ترجمته الغموض في بعض المواضع، ولا يُسعف السياق في كشفها ولا البحثُ عنها في (الإنترنت): «حكاية البيت الخشبي الذي يقف على أقدام الدجاج»[2] السابق، ص١١٨. وهو يدافع عن منهجه التغريبي قائلاً: إن الغموض قد يكون خاصية مقصودة من المؤلف؛ لتحفيز قارئه على البحث، وفك شفرته، مدللاً على ذلك بطلب الروائي يوسف زيدان منه عند ترجمته للروسية روايته (عزازيل) أن يُبقي على غموضها.

***

(١) لماذا اخترت ترجمة (زمن النساء) دون غيرها من الروايات الفائزة بالبوكر الروسية، كـ(العودة إلى مصر) لشاروف مثلاً، التي يثير عنوانها فضول القارئ العربي؟

اختياري للرواية كان نتاجاً لقراءات في تطور أدب النِّساء في روسيا، ومن ثم بحثٌ نُشر في مجلة (أخبار الأدب). وعندما طلبتْ منّي هيئة الكتاب المصرية اختيار عنوان للترجمة، بحثتُ أولاً بين مؤلفات الكاتبات الروسيات، وقرأت هذه الرواية، ووجدت فيها الكثير من أوجه الشبه في الموتيفات بين الواقع الروسي والمصري. تبرز الرواية الدور الكبير للمرأة في حفظ الذاكرة التاريخية، كما تبرز المعاناة والتضحية التي تقدمها. ووجدتُ في شخصيات النسوة في الرواية كثيراً من ملامح المرأة المصرية.

(٢) شكك بعض النُقّاد الروس في جدارتها الفنية للفوز بجائزة البوكر، فـ(أنكيدنوف) يسخر من تشكيلها، ويصفها بأنها مجرد حاوية ذكروية للجدات. ما رأيك في قيمتها الفنية لاسيما أنك اخترتها بعد قراءات للرواية النسائية؟

في الحقيقة جائزة البوكر نفسها محل جدل كبير في روسيا، وهناك الكثير من النقاد يشكك بأهميتها، حتى إن هناك جائزة جديدة في روسيا أطلق عليها (أنتي بوكر) أو (ضد البوكر). أنا أعتقد أن الكاتبة تشيجوفا تمثل مرحلة مهمة في تاريخ الأدب الروسي بكل ما فيه من تناقضات وفقدان للشخصية في فترة ما بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، وفي بحثه عن هدف جديد وهوية جديدة. ولا أنكر أن الرواية ليست أفضل ما كتب في هذا العام، ولكنها تطرح تناولاً جديداً لقضايا المرأة الروسية والسوفيتية، وتمثل نموذجاً لروايات الأجيال في الأدب الروسي المعاصر.

(٣) من قراءتي بعض المتابعات الأدبية لروايات فائزة بالبوكر الروسية منذ إنشائها عام ١٩٩٢م، تبينت أنها تطرح أسئلة مفتوحة على سبيل المثال: هل يمكن الحفاظ على الإيمان أو الجمال في ظروف الحياة الشاقة؟ ورواية (زمن النساء) تطرح سؤالها عن إمكانية الاحتفاظ بالنزعة الإنسانية في مجتمع قمعيّ. هل هو نسق مطرد في الرواية الروسية المعاصرة فعلاً أم في الكتابة النقدية عنها؟

الأسئلة المفتوحة من السمات المميزة للأدب الروسي، وهو تقليد قديم يعود الى نهايات القرن التاسع عشر، وما زال منتشراً حتى الآن بين الأدباء الروس.

(٤) الرواية -بلا شك- شائكة، وتعقيداتها متشابكة، تقتضي يقظة فائقة عند قراءتها؛ لتمييز التحولات السريعة في المنظور السردي لرواة متعددين، والقفز بين حوار الشخصيات والتداعيات الصامتة، علاوة على اللغة القديمة. كيف استطعت تذليل متاهة السرد (التياري أحياناً)؛ لتنجز ترجمة واضحة؟ ما منهجك في الترجمة الأدبية؟

بالفعل الرواية صعبة جداً حتى على القارئ الروسي، وقد اختبرت عدداً من الزملاء حينما طلبت منهم المساعدة في تفسير بعض المواضع وشرحها، فالتبس عليهم الأمر؛ ولهذا قد استعنت بالكاتبة نفسها لتوضيح الكثير من الأمور وشرحها.

الانتقال المفاجئ والتحولات السريعة في المنظور السردي من سمات الرواية بالفعل. وقد أرهقتني كثيراً، ولكني أرى أن اللغة العربية تملك قدرات كبيرة للتعامل مع هذا النوع من الصعوبات. ليس من الصعب علينا كعرب التعامل مع هذه المستويات المختلفة في السرد.

(٥) عن الرواية قال الروائي الروسي سيرجي جاندلفسكي: «عادة لا أتأثر وأبكي بسهولة، ولكن هذا الكتاب أحدث ورماً كبيراً في حلقي، شعوراً لن أنساه، وسأظل أتذكره أمداً طويلاً»[3].

أولاً- هل صورة (الورم الحلقي) تعني بكاءه حقيقة؟

ثانياً- عن تجربتي الشخصية افتقدت التأثير العاطفي العميق الذي كانت تحدثه القصة الروسية لاسيما عند ديستويفسكي، ذلك الذي فتن الروائية فيرجينا ولف، وجعلها تصفها بـ«الروحانية المزلزلة للأعماق»[٤].

- هل وجدتها مؤثرة وجدانياً؟

نعم، صورة الورم تعني بكاءً مريراً. وجدتُ الرواية مؤثرةً وجدانياً، ربما في مواضع بعينها يبدو ذلك جلياً، وليس في كامل الرواية. ومن الظلم مقارنتها بروايات دوستويفسكي؛ فتلك كانت الحقبة الذهبية للأدب الروسي.

(٦) لم تتدخل في متن ترجمتك؛ لتفسير إشارات ثقافية خاصة لا يعرفها القارئ العربي، وأحياناً فسَّرتَ بعضها في الهامش باقتضاب شديد، لا يجلِّيها. هل تُؤْثِر المحافظة التامة على النص الأصلي ونقله بأمانة دونما تدخل منك بحذف أو إضافة؟

أفضل نقل النص بأمانة دونما تدخل بالحذف أو الإضافة، واستخدم الحواشي أحياناً؛ لشرح المفاهيم الروسية الخالصة، ولكن دون مبالغة.

(٧) ألا ترى أن اختلاف الثقافة يُحتِّم على المترجم التدخل؛ لتقريب النص لقارئه وتوضيحه سواء بالإضافة أو الحذف للغامض ونحوه مما لا سبيل إلى ترجمته؟

لا أرى أن المترجم من حقه التدخل بالحذف أو الإضافة. يحق له إضافة تعليقات أو حواشي بقدر ليس مبالغ فيه، بشرط موافقة الكاتب؛ لأن بعض الكُتَّاب يحرص على أن يبقيَ النص غامضاً، يحتاج إلى بحث من القارئ.

ومن وجهة نظر المدرسة الروسية في الترجمة يُعد الحذف والإضافة خيانة للنص الأصلي. كثيرون يتعللون بأن غرضهم جعل الترجمة مقبولة في النص العربي من أجل تبرير الأخطاء التي يرتكبونها.

(٨) وإذا صادف المترجم صورة غريبة جداً لن يفهمها القارئ، لمَ لا يستطيع حذفها أو التدخل لتوضيحها بإضافة كلمة مثلاً؟

ليس من حقه عمل ذلك. يجب أن يُحاول نقلها، ويشرحها في هامشه للقارئ.

(٩) ألا يندرج التحويل والحذف والإضافة في إطار الإستراتيجيات المُتَّخذة لجعل الترجمة متسقة في العربية؟

أنا من أنصار الحفاظ على النص وروحه. أن أجعل النص مستساغاً عربياً لا يعني أن أحذف أو أُضيف؛ فالمشاعر الإنسانية واحدة.

من الممكن أن أجد نظيراً للأمثال الشعبية في العربية، أو أبحث عن مكافئ للصورة وأجده متوفراً في ثقافتي، من حقي الاستفادة به طبعاً، أما كثرة الحواشي أمر غير جيد، يجب أن يكون عددها مناسباً وقدر الحاجة، فالمؤلف يريد أن يُبقي النص لغزاً أو غامضاً بعض الشيء، فمثلاً عند ترجمتي لـ(عزازيل) رفض زيدان أن أكثر من الحواشي، قال لي: «أريد أن يجتهد القارئ لفهم النص».

(١٠) وجدتُ صعوبة في فهم بعض الإشارات الثقافية، ولم يسعفني البحث لفهمها (حكاية البيت الخشبي الذي يقف على أقدام الدجاج)، (المدرسة التنصيبية في الفن). ألا تتفق معي في ضرورة تقريبها لذهن القارئ العربي؟

أتفق معكم في أهمية ذلك، ولكن القارئ الروسي أيضاً يجهل هذه العبارات (المدرسة التنصيبية في الفن)، كما أن الكاتبة أرادت أن تبقى نصها غامضاً، يثير فكر القارئ وسعيه للبحث والقراءة؛ لفهم المصطلحات والمفاهيم التي تستعصي عليه.

(١١) أرسى الدكتور عناني في الترجمة عن الإنجليزية منهجاً خاصاً، رسّخه نظرياً وتطبيقياً بترجماته مسرحيات شكسبير. ما رأيك في اعتماد منهجه في كليات الترجمة عن اللغات الأخرى كالروسية مثلاً؟ هل يقتضي اختلاف العائلة اللغوية منهجاً مُغايراً تفرضه طبيعتها الخاصة، حيث إن الانجليزية من اللغات الجيرمانية والروسية سلافية؟

أعتقد أنه لا يمكن تطبيق ذلك على اللغة الروسية التي تختلف كلياً في بناء الجملة، وتركيب المفردات، وطريقة ترتيب

الأفكار، فضلاً عن اختلاف الصور التعبيرية.

(١٢) قلت في حوار معك: «الأدب الروسي المعاصر يعيش مرحلة البحث عن الهوية، ويحاول إثبات قدرات الأدباء الجدد ومواهبهم على مواصلة التقاليد العظيمة في الأدب الروسي». (خالد بيومي، جريدة الحياة، ٢٠١٦/٩/٢٩م). مقولة تثير الدهشة والتساؤل عن أسباب بحث الأدب الروسي عن الهوية الموحي بفقدان هويته السابقة المشهود لها بالعظمة عالمياً؟

بالفعل الأدب الروسي فقد هويته بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، فرغم القيود التي فُرِضَتْ على الإبداع في الحقبة السوفيتية فإن الأدب الروسي كان يمتلك إطاراً واضحاً يسير نحو هدف واضح، ويسوده تيار ومدرسة أدبية محددة (الواقعية الاشتراكية).

أما بعد انهيار الاتحاد السوفيتي فقد بدأ الكُتَّاب الروس يجرِّبون أنفسهم في مختلف التيارات الأدبية بين الواقعية الجديدة، وما بعد الحداثة، وما بعد بعد الحداثة، وأدب المغامرات، وأشكال مختلفة من الأدب التجاري... إلخ. لا يوجد حتى الآن تيار جامع أو غالب بين المبدعين الروس.

(١٣) لاحظت أن (زمن النساء) في اعتمادها ذاكرة الشخصيات تقنية أساسية تلتقي مع روايتَيْ: (ليس للحرب وجه أنثوي)، و(آخر الشهود) لسفيتلانا الكسيفيتش، فهل تُمثِّل تلك الروايات اتجاهاً فكرياً خاصاً في الرواية النسائية؟

نعم، بالضبط تمثل هذه الروايات وغيرها (مثل: صونيشكا للكاتبة لودميلا أوليتسكايا، وزليخة تفتح عينيها للكاتبة جوزيل ياخين) اتجاهاً جديداً في الأدب الروسي.

(١٤) تزعم الدكتورة دينا محمد -أستاذ الأدب الروسي بجامعة عين شمس- هيمنة الترجمة للرواية النسائية الروسية على ترجمات ست روايات إلى العربية في عام (٢٠١٧م) فهل توافقها الرأي؟ هل ثمة روايات أخرى علاوة على ما أوردَتْه، لا سيما أنك أحصيتَ مئتَيْ كتاب مترجم في عامين في لقاء معك؟

يرجع الاهتمام بترجمة أعمال الكاتبات الروسيات في الفترة الأخيرة – أولاً – إلى فوز الكاتبة البيلاروسية سفيتلانا ألكسيفيتش بجائزة نوبل، وعدد من الكاتبات الروسيات بجوائز مهمة في روسيا، وهو ما دفع الباحثين إلى دراسة ظاهرة الأدب النسوي باللغة الروسية، والمترجمين إلى الاهتمام بهذه الأعمال. وأتفق مع رأي الزميلة الدكتورة دينا في هيمنة الترجمة للأدب النسائي الروسي في عام ٢٠١٧م.

بالفعل شهد العامان الأخيران صدور ما يقارب ٢٠٠ ترجمة، ولكن معظمها في مجالات الجغرافيا السياسية، وعلم المصريات، والعلوم التطبيقية، والنقد الأدبي لأدباء وكتَّاب رجال. أما الترجمات لكاتبات روسيا فيمكن القول: إن عام ٢٠١٧م شهد ذروة الاهتمام، ثم خفت بعد ذلك، حيث إن معظم مشاريع الترجمة الحالية التي تحت الطبع هي لكتاب رجال.

(١٥) بوصفك أستاذاً متخصصاً في الروسية ومتابعاً لحركة الترجمة منها إلى العربية والعكس، كيف تجدها في الوقت الراهن؟ وما الميدان الذي يستأثر بالاهتمام الأكبر؟ ولماذا في رأيك؟

الترجمة بين الروسية والعربية تعتمد حتى الآن على جهود الأفراد، ولا يوجد دعم مؤسساتي يتناسب والتطور الكبير في العلاقات الروسية العربية. كل مترجم يعمل في زاويته، وهو ما يؤثر بالسلب على جودة وكم الترجمات. أكثر الكتب المترجمة تتناول العلاقات السياسية والثقافية والإسلام في روسيا.

الحواشي:

(١) تشيجوفا، يلينا: زمن النساء (رواية)، ترجمة د.محمد نصر الجبالي، ط١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٦م)، ص١٨١.

(٢) السابق، ص١١٨.

(٣) مقولة جانديفسكي منقولة عن الانجليزية:

I don’t cry easily, but this book firmly put a big lump in my throat. That’s a long forgotten feeling for me.«
.SERGEY GANDLEVS, famous Russian writer

(٤) في مقالتها (Modren Fiction الرواية الحديثة)، ١٩١٩م. ينظر: مجموعة مؤلفين، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، ترجمة إنجيل بطرس سمعان، مراجعة رشاد رشدي، ط١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)، ص١٦١-١٧٢.

الحذاء السعيد

بلقيس الملحم - السعودية

هبط الليل على مخيمنا مثلما يهبط في كل ليلة باردًا وثقيلًا، ولا ينبئ عن أيِّ فرح مستتر...

تهتز الأبواب إذ تلامسها الريح، وهي تصفر بين الطرقات...

الريح تمر بمحاذاة بائع السجائر الذي يعود لخيمته متأخرًا كعادته، ولا تلقي التحية عليه، بالرغم من أنها تشبه وجهه المصفرّ.. وحين اقترب من بيته سمع رنين الجرس، وكادت تطفر من عينيه دمعة، فمنذ زمن لم يبكِ! صوته المألوف لدى أهل المخيم اختلط بأجراس أخرى، فقد كانوا يعلقونها على باب خيمة كل من فقدت شاباً. ترى هل فقد ابنه محمود؟

لم تكن الأجراس وحدها من تصدر ذلك الصوت النشاز، فقد اختلطت بعواء الذئاب الجائعة وصوت روح مفجوعة، وكأنها أخذت تدريجياً بترك تجاويف ذكرى على كل جدار... أم درويش (عمياء القرية) يقال بأنها انتظرت المصلين يوم الجمعة، وبعد فراغهم من الصلاة توسطت الحشود، وخطبت فيهم وهي تتوعد، ثم قطعت ثلاثة أصابع من قدمها اليمنى، وأحرقت رموش عينيها احتجاجاً على سحل درويش في القرية المجاورة.. لقد أوهمها أحد العاملين في وكالة أنباء دولية أنها بإمكانها أن تفعل شيئًا كهذا؛ لتلفت أنظار العالم إليهم. لكن درويش مات! والجموع تفرقت، واكتفت بمواساتها ببعض الكلمات..

ثمة ثأر قديم يكنه المختار الذي فبرك قصة تجسسٍ لدرويش. جعل أمه لا تبالي بالمشي حافية على الحصى والأشواك، التي كانت تتساقط من عربات تجرها حمير هزيلة.

-كيف لي أن أرى بأم عيني ما يقال عنها؟ تلك الجميلة كيف تحولت إلى وجه موحش! (سألت أمي بينما كانت تجمع ثيابنا البالية وقدورنا الصدئة في صندوق معدني).

- بيتها المجاور للبرج سكنته القطط والكلاب، لقد رحلت فجر اليوم وحيدة إلى مكان مجهول.

الشعور بالخوف بدأ يتسلل إلى داخلي، نبض سريع يمشي في دمي ويجعله يفور.. غبار الدبابات الإسرائيلية - أيضاً - يمشي سريعاً إلى كل الأشياء ويلتهمها.. الآلة العسكرية ستدمر ما تبقى من القرية، فالأجراس لم تزل تقرع معلنةً عن مزيد من الشهداء.. قبل أسبوع اشتبكوا مع مزارعي الزيتون، فقتلوا اثنين منهم، وتركوا بقية المزارعين ملتفين حولهما، يبكون ويربضون مثل غزالة جريحة. أحدهم قال: لا وقت لدينا. الآخر تكلم بخجل: لا طاقة لنا بهم؛ فلنرحل. أما فرحان (شاعر القرية) فقد وقف صارخًا في وجوه الفلاحين بكلام يشبه القصيدة: مثل الأقفال الصدئة بِتنا، ها؟ جلودنا صارت أخشاباً؟ والزيتون

الذي يهب لنا الزيت قطعوه، والشعير الذي يخبز لنا الخبز أحرقوه.. أيها الرفاق، عليَّ أن أعترف بضعفي، سأحمل نفسي خارجًا وأترك لكم هذه التغريبة... ثم بكى.

يوم الحادثة - بعد تشييع الجثمانين تحديداً - أطلقتُ بصري إلى مرمى بعيد، وكأنه قدر مجهول، أمشي ويغطيني الدخان الذي انتشر مثل رائحة الجوع.. لقد أحرقوا بستاناً آخر.. تابعت السير حاملاً وجعي، أفكِّر في الحذاء الصوفي الذي غزلته بيدي بمساعدة أمي، وخبأته ليوم أهديه لسعاد أخت الشاعر.. سعاد التي تمزق حذاؤها يوم كنا نركض بين الحقول.. كم كانت أحذيتنا سعيدة! ترى هل كبرت معها السعادة وهي تودعني بعد أن وعدتني باللقاء والبقاء معي حال عودتهم النهائية من الكويت. آه.. كم مضى من السنين ولم تأت سعاد؟ أقدامنا تكبر والحذاء لا يتمدد!

أدس يدي المرتجفتين داخل جيبي المُخرَّق. أسمع صفير الفراغ الذي بدأ ينتشر في الأزقة، حتى بتّ أميز صوت الطاعون وهو يدق في العظام بشدة. حتى القطط والكلاب لم أجد لها أثرًا؛ فقد تحولت إلى جيف. أجدُّ في المسير، وأتحاشى بركة آسنة، يتحلق حولها صبية، ينظرون إلى انعكاس وجوههم في الماء، عبثًا يتبادلون النكات البذيئة وهم يصففون شعورهم المغبرة، ويصلحون هندامهم المتسخ، وكأنهم ينتظرون خروج طالبات المتوسطة من المدرسة.. منذ اليوم ستختفي وجوه الصبية الرجراجة على بركتهم الآسنة.. سوف تستسلم للجفاف، وستنام القرية بلا أبواب.

هل ستخلع أمي بابنا مثلما فعلت أم فرحان؟

سمعتها تقول ذلك لأمي، وتوصيها قبل ولادتها بسبعة أيام. إنها مولعة بحب التراب، والملح، فلا يكفيها أن تحتفظ بمفتاح العودة. تابعت المسير دون أن ألتفت إلى الوراء.. خطواتي كانت نصف عجولة. صوت سقوط شيء ما من سلة حملتها على كتفي على الأرض جعلني أقف وأتفقد، إنها بذور السمسم. توقف أمامي فجأة ورمقني بنظرات خجولة أعادت لي الطمأنينة، كأنه يتوسل بالبقاء معه حتى آخر قطرة، أمسكت يدي بيده، ودونما تفكير رمينا معاً بذورنا على الطريق.

نغني أغنية الفلاحين في أعراس غادرتنا: "يا زارعين السمسم، خلي السمسم على أمه" بصوت برتقالي، مريض أقول لفرحان: "دعنا نشم ما كانت تعده أمي كل صباح من الخبز والشاي"، ننظر إلى ثيابنا البالية، طول أكمامي وقصر سرواله يدفعنا ذلك للضحك.. كنا متعطشين للركض فقط، فلو بقيت الأحلام تسكننا دون أن تتحقق، فإن دودة العقل حتماً ستنتفخ وتخرج من جلدها، ستأكل قشرتنا، ولن يُجدي معنا المكوث حالمين.. وكان لنا ما حلمنا به، إنه حلم صغير، ولا يكلف شيئاً، حتى العيون التي ربما كانت ستشي بنا نامت في مكان آخر بعيد، والنجمة الباكية ترثي القمر الذي سبح في بِرك الدماء..

ركضنا كثيراً، لأجد نفسي أمام بيتنا. كان الباب مخلوعاً؛ لذا أيقنت مما كانت أمي عازمة عليه. دخلت بعد أن ترك يدي تذوب في الفراغ. ودّعت صديقي بدمعتين، فركت عينيّ، ثم أجهشت بالبكاء على صدر أمي التي كانت تلتحف بالعتمة هاربةً من صوت تلك الدودة التي بدأت في النهش.

عاد إطلاق النار رغم زعمهم بأن قريتنا والقرى المجاورة تمر بمرحلة هدنة لوقف إطلاق النار.. سائق سيارة الأجرة يأمرنا بتعجيل خروجنا.. كل شيء صار يتلاشى بسرعة، حتى قبلاتنا التي طبعناها على الجدران وفي الهواء، كل شيء أخذ يتلاشى من خلفي، حتى ذلك الحذاء الصوفي الذي علقته على نافذتي، لا أدري إن كانت سعاد ستجده حين تعود؟ أم أن الريح ستأخذه بعيدًا إلى شجرة تعلق عليها أضواء الأفراح؟ أم أنها ما إن ترمق القرية خاوية حتى تقطع أصابع قدمها مثلما فعلت أم درويش؟!

معزوفة للحزن

د. عبدالرحمن بن إبراهيم العتل - السعودية

لا تسأل المحزون عن حزنهِ   فكلُّ ما في النَّاس من لحنهِ
تلقى صدى الآلام مبثوثةً   ما بين ضلعيه إلى عينهِ
ترمي به الأحزانُ في موجةٍ   تطغى فلا تنفك عن سجنهِ
تبدو له الدنيا على حلوها   ممزوجةً بالمرِّ في دنهِ
قد تبسم الأيامُ في حرفه   لكنَّها كالنَّار في فنّهِ
مقروحة بالحزن أضلاعه   ترتاب سلواه من منّهِ
في صوته ميلادُ معزوفة   من (نوتة) الأوجاع في أنّهِ
تشْجيه لم تتركْ لفرحته   أن تبلغ الآمالَ في سنّهِ
يصحو على حزن ويجذبه   حزنٌ، فيا للحزن، في حزنهِ
مبسوطةٌ كفّاه في مائه   فكيف ينجو من لظى طينهِ؟!
قد صاغه الحزن كما يشتهي   فانسابت الأحزان من عدْنهِ

من بستان الخريف المورق

د. عبدالرحمن بن صالح الخميس - السعودية

ظنّتْ، فضـــنّتْ، يا لحظّي العاثرِ ما كــان ظنّي بالضّنين الضّامرِ
أمسكتُ نظرتيَ التي انتثرت أسى ونسيتُ نظـــرة قلبيَ المُتناثرِ
متشظّياً، أمســـى عيـــوناً كلّما أمسكتُ واحدة شكتْ للخاطرِ
فتركتُها، وكسرتُ في مقهى العنا كاســـاتِ أيّامي بقرعة حاضري
متشـــرّدٌ آوي إلى مســـتقبلٍ مـــن طـــين أوهـــام وقشّ مُهاترِ
لكـــنّ ورْد الذّكـــريات تمائمي عُـــكّازتي، لكنّـــها لمقابري
أبكـــي، أغنّي والهـــوى قيثارتي لغـــة مفكّـــكة الرّموز بناظري
متســـوّلاً حـــبًّا وفي طـــاقيّتي قلـــب يئنّ من الصّدود الكافرِ
مـــرّت عليه الغانيات، ولم ينلْ تمشـــي وتجـــري خلفهنّ مشاعري
رفقـــاً بها، طـــعْن الصّدود جناية وبمَـــن إذا تكـــسّتْ بغصّة شاعر
فبـــدتْ عيـــون الغيد نحوي ترتمي وبدوتُ أفْـــرق بينهـــا بـ(فلاتري)
ونزلـــتُ للقـــلب المفضفض رحمةً ولكـــلّ قلب في المعـــابر عابرِ
ودفعـــتُ للمقهى (فـــواتير) الدّمى أيّـام كـــادت أنْ تروح بناضري

صحراء انتظارٍ أنا.. وغيمة الموعد أنت

د.سعود بن سليمان اليوسف - السعودية

تأخرتِ.. والمشتاقُ لا يتأخرُ ... وبي لهفةٌ يا عذبةَ الصوتِ تكبرُ
أُنضّدُ ليلي مقعدينِ وشرفةً ... وكأسينِ من شايٍ وصوتُكِ سُكَّرُ
وأعذبُ ساعاتِ الغرامِ إذا التقى ... بها شاعرٌ مع طيفِ حسناءَ يسمُرُ
شفاهي يراعُ الشوقِ.. حبريَ من شذا ... وشعريَ قُبْلاتٌ وخدُّكِ دفترُ
إذا قلتُ: يا حسناءُ يا أروعَ المنى ... تكادُ شفاهي من شذا اسمكِ تقطرُ
وتصبحُ صحراءُ انتظاري خميلةً ... بأجملِ أطيافِ اللقاءاتِ تُزهِرُ
وإن غبتِ عن عينيَّ أرنو إلى الضحى ... مليّاً.. كأني نحو وجهكِ أنظرُ
أنا تاجرُ الأشواقِ يا سوقَ فتنتي ... وما زلتُ مذ تاجرتُ بالشوقِ أخسرُ
سهرتُ بحاناتِ المواعيدِ سادراً ... على خمرةِ الأشواقِ أصحو وأسكرُ
تمرّينَ بي كالريحِ طيفاً معطّراً ... وما مرَّ بي من قبلُ طيفٌ معطَّرُ!
رسمتُكِ في شعري كأجملِ غيمةٍ ... تقولُ ليَ الأشواقُ: أنْ سوفَ تمطرُ
أزوّرُ أفراحي الأليمةَ للقا ... وأَوْجَعُ أفراحِ المُحبِّ المزوَّرُ
وفي مرفأِ الميعادِ ما زلتُ قارباً ... تحدثُهُ الأمواجُ أنْ سوفَ يُبحرُ
فكُوني كما تهوينَ.. كالحلمِ غامضاً ... ستحلو رؤانا حينما لا تُفَسَّرُ
وجسراً إلى عمري الذي صرتُ كلَّه ... وعينينِ منها للطفولةِ أعبُرُ
أنا ذلكَ الطفلُ الذي رأسُ مالهِ ... أحاديثُ عن عطرٍ.. وشعرٌ مكسَّرُ
أبعثرُ أشواقي لديكِ ولهفتي ... وأجملُ أشياءِ الصّغارِ المبعثَرُ
دعينيَ طفلاً في غرامِكِ لاثغاً ... أخافُ إذا سافرتِ أنيَ أَكْبَرُ

ملف العدد

الأدب والسينما

- الاقتباس بين الأدب والسينما
- الإبداع السّرديّ بين الأدبيّ والفنّ السينمائيّ
  (قراءة نقدية في جدوى تعانق الفنون والآداب)
- الرواية والفيلم: رؤية تاريخية
- (الشيخ حسني) بين الرواية والسينما

الاقتباس بين الأدب والسينما

د.شريفة بنت محمد العبودي - السعودية

العلاقة بين الأدب والسينما قديمة قدم بدايات السينما[١]. وليس المجال هنا هو الحديث عن أيهما أكثر شعبيّة أو أكثر تأثيراً على الناس، فالأدب بالطبع أقدم وأكثر رسوخاً من السينما، ولكن ما إن انتشرت دور العرض السينمائي حتى ابتدأ المخرجون يقدّمون اقتباسات، قد تكون مختلفة، لأعمال روائيّة وقصصية معروفة وناجحة. لقد استطاعت السينما بإمكانياتها التقنيّة الواسعة أن تجذب المشاهد، وتبهره بالصور والأصوات الحيّة؛ لكي يرى بأم العين أدباً قد يكون قرأه من قبل، أو تدفعه بعد مشاهدة الفيلم إلى الإقبال على عمل أدبي مكتوب، لم يكن قد تأثر به من قبل. وتنوّع طرق تقديم العمل الأدبي المكتوب من خلال السينما يفتح المجال للنظر في الاقتباس المتبادل بين الأدب والسينما.

منذ بدايات السينما اتجه المخرجون إلى (اقتباس) أعمال كلاسيكيّة خالدة مثل (قصة روميو وجولييت) وبعض قصص (ألف ليلة وليلة) وغيرها كثير. ولا شكّ أن المخرجين يقتبسون من الأدب الرفيع؛ لكي يرفعوا من مكانة السينما، ويبرزوها كفن راقٍ وحديث، واقتباسهم هو «عملية إعادة خلق للفن (الأدبي أو السينمائي)؛ لكي يكتسب (العمل السينمائي أو الأدبي) وبشكل غير مباشر الوضعيّة المحيّرة للفن ذاته؛»[٢]. كما كان هناك منذ بداية عهد السينما غرض واضح من الاقتباس من الأعمال الأدبية، وهو تقريب العمل الأدبي (الفني) إلى العامة[٣]، ثم تطوّر الأمر فأصبح يُنظر إلى الاقتباس بوصفه عمليّة «نقل للرواية إلى بُعد جديد، أو إلى هدف جديد، أو إلى متلق جديد»[٤]، ولكن منذ البداية أيضاً تجاوزت علاقة الاقتباس البُعد الواحد، حيث اتضح أن الأدب ذاته تأثر بالتقنيات السينمائية، أي أن الأدباء أنفسهم اقتبسوا من فن السينما تقنيات معيّنة، أدّت إلى التجديد في أساليب الكتابة الأدبية، وأسهمت في انتقال الأدب من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، لقد «أصبحت السينما مصدر إلهام واعٍ أو لا واعٍ لكُتّاب الرواية الحديثة، حيث تأثروا بتقنيات السينما التي أدخلوها في كتاباتهم، فاستخدموا أساليب قصٍّ متشظية متقطّعة، تمثيلية لا تفسيرية»[٥]، فعلاقة (الاقتباس) بين الأدب والسينما متبادلة.

ومع الزمن تطور التأثير المتبادل للاقتباس ليسهم في انتشار العولمة والتبادل الثقافي بين الشعوب، فرواية (حياة باي The Life of Pie) بقلم الكاتب الكندي يان مارتيل رواية تحتفي بالعولمة، إذ إنَّ راويها وبطلها هندي، وكاتبها كندي، والسفينة التي غرقت صينيّة، وممثلو شركة التأمين صينيون، والقصة تبدأ في كندا، وتحكي عن بداياتها في الهند، وتتصاعد أحداثها في المحيط، ثم تنتهي في المكسيك؛ والبطل باي يعتنق ثلاث ديانات هي الهندوسّية والمسيحية والإسلام في نفس الوقت؛ وهي قصة داخل قصة داخل قصّة. فـ(حياة باي) رواية تصيب القارئ بالدوار وهو يتلمّس طريقه بين أحداث الرواية الحافلة والعميقة بما فيها من معلومات عن الإنسان ورفيقه الحيوان، وهي رواية تلتبس فيها الحقيقة المفترضة بالخيال الجامح، فهي رواية واقعيّة سحريّة بطرحها لمفاهيم متعددة وتركيزها على

الواقع ممتزجاً باللاواقع، فالبطل في صراعه مع النمر على قاربه يكافح بكل ما أوتي من قوة للبقاء حياً على الرغم من المحيط الذي أجبر على التواجد فيه، وهو مجبر على ترويض النمر الذي معه بدون خياره، وإلّا سيفقد حياته، فمن هو ذاك النمر؟ (حياة باي) رواية مليئة بالأحداث الحيّة؛ ولذا كان اقتباسها للسينما سهلاً.

(حياة باي) قصة يحكيها مهاجر هندي يقيم في كندا، يحكيها على كاتب كي يكتبها، يحكي له قصته عندما كان مراهقاً في السادسة عشرة من عمره، يسافر من الهند إلى كندا بنيّة الاستقرار فيها، فحديقة الحيوانات المتواضعة التي تملكها عائلته لم تعد تدرّ ما يكفي من المال؛ مما جعل رب العائلة يقرر الهجرة مع عائلته وحيواناته بطريق البحر إلى كندا، وفي عرض المحيط تتسبب عاصفة في غرق السفينة، فيموت جميع من على السفينة من البشر ماعدا المراهق باي (وخلف اسمه الغريب قصة غريبة، لا يتسع المجال هنا لذكرها) الذي استطاع أن ينجو بركوبه قارب نجاة، ويجد باي نفسه الإنسان الوحيد مع عدد من الحيوانات التي كانت على ظهر السفينة معه: حمار وحش، وضبع، وقرد، ونمر متوحش. وتموت الحيوانات كلها نتيجة صراعها مع بعضها طلباً للطعام، بينما يبقى باي مع النمر وحدهما أكثر من (٢٢٠) يوماً تائهين في البحر، وهما على ظهر قارب النجاة، ويسجّل باي يومياته عن صراعه من أجل البقاء، والطرق التي يستعين بها ليروض النمر ويصيد المخلوقات البحرية؛ ليسد جوعه وجوع النمر الذي معه اتقاءاً لشرّه، وعندما يرسو قارب النجاة على أحد الشواطيء المكسيكية يقفز النمر إلى غابة قريبة، ويتوارى عن الأنظار، فيبكي باي؛ لأنه أدرك أن وجود النمر معه على القارب قد ساهم في إنقاذ حياته؛ لأن انشغاله بالخوف من النمر وسعيه إلى الصيد للنمر ولنفسه قد أنقذ حياته؛ لأنه كفاه الشعور باليأس طوال مدة ضياعه في المحيط.

وباي في المستشفى يتعافى مما أصابه خلال رحلته على ظهر ذاك القارب، فيأتي المسئولون عن تأمين السفينة؛ ليكتبوا تقريرهم عن حادثة غرقها، ولكنهم لا يصدقون ما يقول عن وجوده مع الحيوانات العديدة، ثم بقاءه وحده مع النمر طوال الرحلة، وهنا تأتي المفاجأة، قصة أخرى يرويها باي بطل الرواية، وتبرهن على براعة يان مارتيل (الروائي)، فالحيوانات التي ذكر أنها معه في القارب، ما عدا النمر، لم تكن حيوانات! كانوا أفراداً من عائلته ومن ركاب السفينة، اختلفوا فيما بينهم، وقضى بعضهم على بعض! أما هوية النمر، الذي يبقى مع باي طوال حوالي سبعة أشهر وهي مدّة وحدته في القارب، فيتركها الروائي لفطنة القاريء.

(حياة باي) الرواية التي صدرت عام (٢٠٠١م)، وحصلت على جائزة البوكر العام الذي يليه، اقتبسها المخرج ذو الأصول التايوانية آنج لي عام (٢٠٠٨م)؛ ليخرج فيلماً يحمل نفس العنوان، ويتكيء على الأبعاد الثقافية بين الشرق والغرب. فيلم ناجح استطاع بجهود كبيرة أن يقتبس الكلمات المكتوبة؛ ليحولها إلى مناظر تنبض بالحياة، وتحتفي أمانةً بالرواية الأصلية.

الحواشي:

(١) يشتمل كتاب سينما وأدب في ١٠٠ عام (١٩١٥م-٢٠١٥م) من تأليف الدكتورة مانيا سويد على مائة فيلم متميّز ناجح قائم على أعمال روائية وقصصية، منها الأفلام الآتية: (الوصايا العشر)، و(زوربا اليوناني)، و(ذهب مع الريح)، و(الجريمة والعقاب)، و(أحدب نوتردام)، و(البؤساء)... وغيرها.

(٢) يقدّم كتاب A Companion to Literature, Film, and Adaptation (من تحرير Deborah Cartmell، الذي نشرته Blackwell Publishing عام ٢٠١٢م) منظوراً متكاملاً لتبني السينما للأعمال الأدبية.

(٣) السابق، ص٢.

(٤) القاضي، خالد: Literature and Cinema (مقال)، دوريّة International Journal of Language and Literature، يونيو (٢٠١٥م)، المجلد (٣)، العدد (١)، ص٤٢-٤٤.

(٥) السابق، ص٤٧.

الإبداع السّرديّ بين الأدبيّ والفنّ السينمائيّ
(قراءة نقدية في جدوى تعانق الفنون والآداب)

أ.د.علي مطاوع - مصر

الأدب والسينما فنّان أفاد كلٌّ منهما الآخر، وتعانقا في المعاصرة في مواضع عدّة، وتداخلا فيما بينهما في دوائر تشكيلية فنية متنوعة الرؤى والمُتخيّل، أفادت الفنّين إفادات واقعية وجمالية، وأفردت لهما مكانة في نفس المتلقي والمشاهد محلياً وعالمياً، حتى وإن تغيّر النصّ الأدبيّ الأصلي في بعض ملامحه وحبكته الفنية عند تحوله إلى نصّ بصريّ/سينمائي بقليل من التعديلات المقتضبة، التي لم تنل - في الغالب - من أصالة وتوهج الرؤية المُتخيّلة سينمائياً، ومن قبل أدبياً. وذلك بعد تعانقهما تعانقاً حميماً في الموضوع والهدف والرسالة دون العرض.

والأدب ذلك الفنّ القوليّ بأنواعه (من شعر وقصة ورواية ومسرحية) يلتقي في دائرة التشكيل الفنيّ - كما يقول الناقد الدكتور صابر عبدالدايم - يلتقي مع فنّ الرسم، وهو فنٌّ تصويريّ، ويلتقي مع فنّ الموسيقى، وهو فنٌّ صوتيٌّ، ويلتقي مع فنّ النحت، وهو فنّ تشكيليّ تجسيميّ[(١)]. وفَاتَهُ التقاء الأدب -لاسيّما السّردي منه: قصة، ورواية- مع الفنّ البصريّ/السينمائي بصورة جليّة جوهريّة، تُخالف عناق الفنون الأخرى ببعضها؛ لتَمَيّز الفن السينمائي عن غيره من الفنون باشتماله على: الموسيقى، والتصوير، والصوت، والتجسيم في المشاهد، والحركة، والفلاش باك، وهو ما يفسر ذلك التداخل الفني الحميم بين الأدب والفنّ السينمائي.

وبرغم هذا التعانق والتداخل نرى أنّ «لكلّ فنّ من الفنون المختلفة تطوره الفردي، وهي -أي الفنون- تختلف بتوقيتها وبالعناصر المختلفة الداخلة في تركيبها، ولا ريب في أنّ هذه الفنون على صلة دائمة بعضها ببعض. غير أنّ هذه الصلات ليست تأثيرات تبدأ من نقطة معينة ثم تحدد تطور بقية الفنون، فيجب أن نتصورها بدلاً من ذلك على أنها مخطط معقد من صلات ديالكتيكية، تعمل من طرفيها من فن إلى آخر، والعكس بالعكس، وقد تنقلب هذه التأثيرات انقلاباً تاماً، ضمن الفن الذي دخلت فيه»[(٢)].

ومثل هذا التعانق الحميم بين الأدب والفنون الأخرى نعثر على بذوره الأولى في نظرية (المحاكاة) عند أفلاطون وأرسطو كذلك، فالنظم الإنسانية عند أفلاطون (محاكاة)، والأعمال والفضائل (محاكاة)، واللغة (محاكاة) لما ندركه من الأشياء، وهي طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المُثل في عالم الحس وأداة لذلك التأثير، والفنان عند أفلاطون بعامة يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها. فأفلاطون ينظر إلى الفن نظرة واحدة، و(المحاكاة) عند أرسطو تنحصر في الفنون الجميلة، والتطبيقية العملية. نعم، يتعانقون في (المحاكاة)، ولكن يظل هذا العناق بعيداً عن التداخل والامتزاج؛ لأنّ أرسطو حدّد لكل فنّ وسائله التي تخالف الوسائل الأخرى[(٣)].

ويبقى لكل فن سماته وخصائصه، دون عزلة فنّ عن الآخر، بل ويبقى للكلمة سحرها ودالّها وموسيقاها وحركتها وجمالها ووقعها، ومن قبل ومن بعد دورها البارز في وجود هذا التعانق الفنيّ بين شتّى الفنون الجميلة، والتي ترجع جميعها إلى مشهد فنيّ جمالي واحد، على حدّ قول شارل باتو: «الفنون الجميلة مردودة إلى مبدأ واحد»، على أنّ المبدأ العام للفنون جميعاً هو أنها محاكاة للطبيعة الجميلة[(٤)]، فكل الفنون -فيما أرى- منفتحة بعضها على بعض، تتداخل، أو تتفاعل، أو تتعانق، أو تتماوج، أو تؤثر، أو تتأثر فيما بينها، ويبقى لكلٍّ ما يُميزه عن الآخر من تأثير، أو تأثّر، أو إفادة، على نحو ذلك العناق الحميم الذي تحقق مؤخراً بين فنّي: السينما، والأدب. وذلك في هذا الانفتاح

الدرامي المتنوع على الكثير من النصوص السردية، التي جسّدتها كلٌّ من الشاشة الصغيرة، والشاشة الكبيرة، اللتان أبرزتا روعة النصوص الأدبية من خلال الأداء الرائع الممتع لأبطال الأفلام التي جسّدتها السينما، حتى صار من الصعب الفصل بين الشخوص في السرد على الورق والتمثيل على الشاشة، على نحو ما رأينا في شخصية (سي السيّد، شخصية السيد أحمد عبد الجواد) في ثلاثية نجيب محفوظ[٥]، التي جسّدها تمثيلاً الفنان المصري (يحيى شاهين)، الذي أوتي بسطة في الجسم والعقل، وغلظة في الصوت، ورباطة في الجأش مع أهل بيته وأولاده، واستعلاءً شدّ قامته، وسيادة مطلة من عينيه، فجاء بارعاً في رسم صورة شخصية الرجل الشرقي المتسلط الحازم مع أهله، المنفلت خارج البيت!!. وهي صورة أصبحت مألوفة معلومة مستحضرة حتى اليوم منذ أن جُسّدت على الشاشة بين أطياف المجتمع المصري بخاصة، حيث أعطاها التمثيل ديمومة الحضور في الذاكرة العربية والانتشار المجتمعي؛ ولولا ذلك لاقتصر معرفتها عند الخاصة من النقاد والأدباء ومحبي الأدب.

الأيام والحضور الشعبي:

وهذا الحضور الذي رسّخه التصوير السينمائي لمضمون ثلاثية نجيب محفوظ في الخيال الشعبي نراه قد تكرر في أعمال روائية كثيرة، تحمل الكثير من الرؤى: الاجتماعية، والفكرية، والسياسية، والفلسفية الصائبة، على نحو ما نرى في (الأيام) لعميد الأدب طه حسين، تلك الوثيقة الاجتماعية التي صوّر فيها العميد بكل دقة وبراعة وبلاغة سيرته الذاتية عن طريق (القصّ) الذاتي، الذي رصد ونقد من خلاله أيضاً مجتمع القرية، ومجتمع المدينة والأزهر، فتأتي «صورة رائعة لكفاح شاب فَقَدَ البصَرَ منذ الصّغر، وناضل في حياته حتى أصبح ملْءَ السّمع وملْءَ البَصَر، بل صورة وظيفية لإرادة التّغيير في المجتمع المصريّ والعربيّ، والاتّجاه نحو زوال المجتمع التقليديّ، في نهاية القرن الماضي وأوائل هذا القرن، حيث نُشرَت فصولاً في مجلة (الهلال) عام (١٩٢٦م)، ثمّ جُمِعت في كتاب، وتُرْجِم بعد ذلك إلى عدد من اللغات الأجنبية»[٦].

وقد وُفّق الناقد الدكتور عبدالعزيز شرف في استقراء الحدث في دوره الوظيفي الدافع إلى (قصّ) طه حسين سيرته (الأيام)، التي جاءت صورة وظيفية لإرادة تحوّل مجتمعي ذي أبعاد متنوعة وملامح عديدة، حتى حصرها الدكتور شرف في أربعَ عشرةَ وظيفةً[٧]، تطلّع إلى تحقيقها طه حسين آنذاك، واحتفت باحثة عصرية بهذه الوظائف مع اختصارها لأحداثها على النحو التالي[٨]، في مقاربة منها لإبراز أعمق وأدق استقراء نقدي عربي للأيام:

١- وظيفة (الكفاح) مع فقد البصر.

٢- وظيفة (إرادة التغيير)، تخصّ المجتمع التقليدي المصري والعربي.

٣- وظيفة التعبير عن الذات في أهم مراحل حياته وهي التكوين.

٤- وظيفة (التعبير عن نفسي خاص، وموقف فكري) في مصارحة مجتمعه فيما له وما عليه.

٥- وظيفة (نقدية)؛ ليحثّ مجتمعه على التغيير.

٦- وظيفة (المنع)، وتتمثل في الأسوار والسياج الذي كان يسدّ الأفق أمامه.

٧- وظيفة (اختراق) للسور أو السياج، وتتجلى فيه حدّة وقوة الحساسية لدى طه حسين.

٨- وظيفة (حبّ الاستطلاع) في أمنيته الخروج من الدار وتخطي السور، حتى يتجاوزه إلى الخروج من الريف إلى القاهرة مركز العلم في مصر.

٩- وظيفة (التأمل الباطني) في ذاته التي تحمل مسرحاً كبيراً للإنسانية.

١٠- وظيفة (النقد الساخر) من تلك النّمذَجة الكاريكاتورية الساخرة للمجتمع التقليدي.

١١- وظيفة (روائية) أو وظيفة (القصّ) في أسلوب الزمن الروائي الذي لا يلتزم سرد الأحداث بشكل متتابع في فصول الجزء الأول، ثم الشكل السّيري في التتابع الزمني في الجزء الثاني.

١٢- وظيفة (التواصل الفكري)، وذلك بوصفه أديباً، وهذه إلماحة إلى أنّ وصفه (أديباً) جزء من سيرة طه

حسين الذاتية.

١٣- وظيفة (المراقبة الاجتماعية) من خلال نقد المجتمع، وهذه الوظيفة مهّدت السبيل أمام فنٍّ مقاليٍّ هو (فنّ اليوميات الصحفية).

١٤- وظيفة (ثقافية) من خلال حديثه عن الظمأ المعرفي والنهم للمزيد من التعلّم[٩].

وهذا الظمأ المعرفي والنهم للمزيد من التّعلم، الذي رسّخته دراما (الأيام)، وألحت عليه كثيراً في مشاهدَ عديدة، جاء واضحاً جلياً فيما خطّهُ طه حسين على الورق -وإن توافقا سوياً في الرسالة التي ألحّ عليها حسين هو الآخر في الأجزاء الثلاثة للأيام- على نحو ما رأينا في قوله عقب أول معايشة له في رحاب الأزهر وأداء صلاة أول جمعة له في قاهرة النور كما كان يصفها، يقول من حوار بينه وبين شقيقه: «... وسأله أخوه بعد عودتهما من الجامع الأزهر: ما رأيُكَ في تجويد القرآن ودرس القراءات؟ قال الصبيّ: لستُ في حاجة إلى شيء من هذا. فأمّا التجويد، فأنا أتْقنه. وأمّا القراءات، فلست في حاجة إليها. وهل درستَ أنت القراءات؟ أليس يكفيني أن أكونَ مثلك؟ إنّما أنا في حاجة إلَى العلم، أُريد أنْ أدْرُسَ الفقه، والنحوَ، والمنطق، والتوحيد»[١٠]، وحينما ذهب إلى فرنسا، وحقق أملاً تاقت له نفسه كثيراً يقول: «واستقبل الفتى حياته في مدينة مونبلييه سعيداً بها إلى أقصى ما تبلغ السعادة...، ويذهب إلى الجامعة فيسمع فيها ما شاء الله أن يسمع من دروس الأدب والتاريخ واللغة الفرنسية، لا يسمع درساً إلاّ أحسّ أنه قد علم ما لم يكن يعلم، وأضاف إلى علمه القديم علماً جديداً...»[١١]. ويزداد الظمأ إلى المعرفة لدى طه حسين زيادة تزيده قوةً والتهاباً، حتى رأيناه يقول: «... فأنا لا أحَصّل نصيباً من المعرفة إلاّ أغراني بأن أحصّل شيئاً آخر أبعد منه مدىً وأشدّ عُمقاً»[١٢].

وعلى الرغم من عبقرية طه حسين في هذا السرد الفني، من عذوبة في الحديث عن أنماط حياته في القرية وفي الأزهر وفي فرنسا، وروعة تصويره الذي جاء مرآة صادقة لحياته، وطرق التعليم في عصره، وعادات قومه ومعتقداتهم، ناهيك عن طلاوة التّهكم التي عُرف بها طه حسين، واشتهر بحدّتها بينه وبين مشايخه في أروقة الجامع الأزهر، وبينه وبين طلابه أيضاً؛ على الرغم من كل هذه الخصائص وتلك السمات التي تميّزت بها الأيام وكاتبها طه حسين، فإنّ المسلسل التليفزيوني الذي حمل العنوان نفسه (الأيام) قد ساهم في التعريف بفارسنا طه حسين وإنجازه الأدبي والفكري، وكفاحه في سبيل المجد، وتحطيمه قيود الظلام التي كبّلته منذ صباه، كما صنع في الوقت نفسه مجداً آخر لشخصية عميد الأدب العربي في نفوس العامة الذين كانوا لا يعلمون شيئاً عن هذه الشخصية الفولاذية، حتى شاهدوا دراما (الأيام) بأبطالها[١٣] الذين برعوا في تجسيد السرد الورقي صوراً ومشاهد حركية مازالت حيّة في الذاكرة المصرية حتى اليوم بصورة أحمد زكي/طه حسين. ومعلوم أنّ «الصورة البصرية أكثر إيحاءً وانطلاقاً وتعبيراً...»[١٤] من غيرها؛ فمن سمع ليس كمن رأى.

ذلك أنّ العمل الفني التمثيلي لنص (الأيام) قد أبرز روعة النصّ الأدبي في لوحة مرئية، استطاعت أن تحتفظ بديمومة فنيتها وتوهجها، مؤدية رسالتها على مدار ما يقرب من أربعين عاماً، بعدما أبدعها عمالقة فن التمثيل آنذاك، حيث فحولة أمينة رزق ويحيى شاهين، وَرِقّة صفية العمري، وبراعة أحمد زكي، تعانق هؤلاء جميعاً في صياغة درامية شديدة التكثيف والإيجاز مع عبقرية العميد طه حسين صاحب الإبداع الورقي الذي أعرضت عنه أُمّةُ (اقرأ) في المعاصرة حيث التطور التّقني والفني في الطباعة، لكنّ المواقع الإلكترونية كانت لها بالمرصاد، فقد حالت دون إقبال القارئ العربي على الكتاب الورقي، رغم تطور طباعته وأناقته وزخرفة خطوطه وصفحاته إلاّ فيما ندر، وهنا تجلّى دور الأعمال السينمائية والدرامية، التي أحيت كثيراً من الأعمال الأدبية بعيداً عن صفحات مطبوعاتها، وخلّدتها في ذاكرة الشعوب على اختلاف أنساقها المجتمعية.

فلا زلت أذكر في كل درس جامعي، وكل ملتقى نقدي قصّتي مع طه حسين الذي تعرّفت عليه منذ الصبا في شخص الفنان المصري أحمد زكي على شاشة التليفزيون الوحيد في قريتي عند أحد الجيران، وذلك في سِني عمري الأولى، وبالتحديد في بدايات المرحلة الابتدائية، بعد أن أقنعني أحمد زكي بفصاحته وأدائه المُميّز وتجسيده المُتقن لشخصية طه حسين، وتأنقه في حركاته كالأعمى الذي يعتزّ بنفسه وبقدراته، وكلها ملامح رسمها بدقة أحمد زكي، الذي أراه قد امتزج وتوحّد مع الشخصية التي رسمها طه حسين لنفسه على الورق، وكأنّ زكي هو طه حسين نفسه الذي يُعاني وحشة الظلام/العمى، وقسوة الأيام، والغربة في مجتمع يقف من أصحاب العاهات آنذاك موقفاً سلبياً،

ويكفي شاهداً على ذلك قسوة بعض مشايخه في الجامع الأزهر عليه، وغلظتهم في مخاطبته دائماً بهذا الأسلوب المؤلم (تعالى يا أعمى، اذهب يا أعمى، اخرج يا أعمى، اسكت يا أعمى)، حتى شكا الفتى كما لم يشْكُ قطُّ في حياته، شكا نثراً وشعراً، والحقيقة أنه لم يُقلع عن شكايته يوماً ما، فقد كانت شكواه غناء نفسه المحزونة وباله الكئيب، كما عبّر في ردّه على من لامه من أصدقائه عقب نشره هذين البيتين في بعض الصّحف:

الحمـــدُ لله عـــلى أنّـني قد صرتُ من دهري إلى شرّ حالِ

لا أمــلِكُ القــوتَ ولا أبتــغي مــا فــاتــني منه بُـذلّ الســؤالِ(١٥)

برع الفنان أحمد زكي في تجسيد تلك الملامح بإبداع وإتقان وإقناع، حتى تعلقتُ مع كثير من أبناء جيلي بهذه الشخصية، التي سكنتني من يومها، وسكنتها حتى اليوم، ولا أستحي أن أذكر أنني احتفظت أعواماً بصورة صحفية ملونة اقتطعتها من مجلة (آخر ساعة) المصرية، تجمع الفنان أحمد زكي/طه حسين، بالفنانة صفية العمري/ زوجته الفرنسية سوزان، تلك التي «جعلت شقاءَهُ سعادةً، وضيقَهُ سعةً، وبُؤسَهُ نعيماً، وظُلمتَه نُوراً»(١٦)، وعشت مع هذه الصورة وشخصياتها الدرامية إلى أنْ تعرّفت على حقيقة الأمر، وأنّ هذه الصورة التي وجّهتني منذ الصغر إلى عوالم الأدب العربي وفضائيات عَميده حتّى صرتُ أستاذاً للأدب والنقد، إنّما هي من عمل تمثيلي درامي، وليست لعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، الذي توطّدت علاقتي بأدبه ونقده وعوالمه إلى أن أصبح (طه حسين شاعراً) جزءاً رئيساً من أطروحتي للماجستير في الأدب والنقد (شعر ذوي العاهات في الأدب المصري الحديث: دراسة نقدية)، ليأتي هذا الحصاد الطيب مظهراً من مظاهر تعانق الأدب بغيره من الفنون بعد تقديم الشاشة لرائعة (الأيام) للذائقة العربية أدباً وأديباً.

(دعاء الكروان) القيمة الأدبية والسينمائية:

ولعلّ من أشهر ما قدّمته السينما لعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين رائعته (دعاء الكروان)، التي تُعدّ من أمتع وأروع الروايات العربية التي قُدّمت في تاريخ السينما المصرية، بل العربية، ومن أفضل وأبرز الأفلام التي قدمتها مصر، ونافست به عالمياً، لتحصد الكثير من الجوائز العالمية قبل المحلية، قصّةً وتمثيلاً وإخراجاً(١٧). وهو تميزٌ أراه يكمن في الإبداع ذاته أولاً، الذي جاء حال واقع صاحبه بعد أن عايشه وسكنه حتى أخرج لنا هذا العوز والفقر والترحال والتّشرّد والضياع والغدر والقهر، مُعَرّضاً بالثأر، وجرائم الشرف، والقسوة على المرأة، كلّ ذلك نقله أنين بطلته (آمنة)، وترجيعها الحزين لمأساة شقيقتها الوحيدة، وقد جاء متوحداً ممتزجاً بترجيع بطل آخر، لا يقل أهمية عن (آمنة) في مجريات أحداث هذا السرد، وهو صوت طائر الكروان الحزين، الذي أراه قد توحّد معها حقاً في مأساتها، كما توحّدت معها مفردات أخرى من الطبيعة أبدعها ثانياً، وجسدها المبدع هنري بركات مخرج النصّ فنياً (من صورة، ومشهد، وحركة) أبرزها ذهول الأم، وفقد (آمنة) للوعي، ودوران (الكاميرا) بأشجار النخيل العملاقة الثائرة ضد الظلم لحظة مصرع (هنادي)، وصيحات الكروان تُدوي في فضاءات الصحراء الموحشة بليلها البهيم؛ تُدين جُرْم الخال الغادر، والريحُ في هذا الفضاء إذْ بها في آن واحد: سهوج، وهجيج، وعجيج، وخجيج، ونفج، ونوح، وهيع، وسفون، يصاحب كلّ هذا موسيقا تصويرية باكية براءة (هنادي)، مستنكرة وحشية الخال المُضَرّج بدمائها، مجسدة عمق الفاجعة!!.

وقد أكّد ذلك عبقري هذا العمل الذي ستظل أصداء صوته الشّجيّ يتردد على صفحات الأدب والفن ما بقي مثل هذا القهر وذاك الظلم يُحفر على جدار الزمن، وما زالت بعض مجتمعاتنا تحياه دون مغيث، أصداءٌ تستشعرها، ويرتجف لها الوجدان حينما تقرأ أو تشاهد بعضاً من ترجيع (آمنة) في حوارها مع أنيسها طائر الكروان الحزين بعد أن استنفدت شقيقتها (هنادي) حظّها من الحياة، على أثر تلك الطعنة الغادرة في صدرها بيد خالها (ناصر)، فطائرها الحبيب يأتيها دائماً حينما تذوب في خضم هذه المأساة بترجيعه الحزين، فتعزف عبر حواره ترجيعها: «وهذا نداؤك، أيها الطائر العزيز، يبلغني من بعيد، وهذا صوتك يدنو إليّ قليلاً قليلاً... وها أنت ذا تبعث صيحاتك، يتلو بعضها بعضاً، كأنّما هي سهام من نور، قد تلاحقت مسرعة في هذه الظلمة، فطَرَدَتْ عن نفسي ذهولها، وجَلَتْ عنها غفلتها، وأيقظتْها من هذا البله، وجلت لها الجريمة منكرة بشعة، والمجرم آثماً بغيضاً، والضّحيّة صريعة مُضَرّجة بالدماء... إنّ صوتَك لينبعث في الفضاء مستغيثاً، وليس من يُغيث! وإنّ صوتي لينبعث في الفضاء داعياً، وليس من يُجيب!»(١٨).

نعم، لم يجبها أحدٌ من مجتمعي القرية والمدينة سوى أنيسها طائر الكروان بصوته الحزين المشهور عند العرب بهذه الثيمة، فهو الأوحد الذي ينطلق بصوته السماوي: «المُلْكُ لكَ، لكَ يا صاحب الملك»[١٩]، حينما تُحاصر (آمنة) فضاءات الظلمة والقهر والثأر ممّا سكنته على امتداد أحداث النصّ الورقي والبصري، «... يندفع من حين إلى حين صوت هذا الطائر العزيز، كأنه سهم مضيئ، ينطلق في بحر من الظلمات!»[٢٠]، تلك الظلمات التي غرقت في عوالمها حين صُرعت شقيقتها (هنادي)، وشاهدت هذا المَنْحر الإنساني -إن جاز التعبير- بأمّ عينيها، ومنذ ذلك الحين لم تستطع الفكاك من قيود وظلمات هذا الماضي المؤلم، حتى في أوقات سعادتها، وهذا «الماضي ينمحي قليلاً قليلاً، إلاّ شخصين اثنين، لا ينمحيان، ولا يتضاءلان، وإنّما يرتسمان في نفسي ارتساماً قوياً، ويتمثلان أمامي تمثّلاً متصلاً مُلحاً، وهما: شخص أختي صريعاً، يتفجّر من صدرها الدم في الفضاء العريض، ويغمغم فمها بكلمات لا أفهمها، وشَخص ذلك المهندس الشاب، الذي أغواها، ودفعها إلى ذلك الفضاء العريض الذي صُرِعت فيه... لقد منحها الحياة، ولقد قضى عليها بالموت»[٢١].

إنّ مثل هذا الأسلوب السردي الواقعي الذي غَلّبَ فيه العميد السّرد على الحوار، وجعل الشخصية الرئيسة/ البطلة تبرزه بأحداثه، عَبْرَ ضمير المتكلم، أقنعني والكثير من دارسي الأدب العربي بواقعيته، لكنني أرى النّصّ البصري حينما تعانق مع النصّ المكتوب قد أشبع الكثير والكثير من متذوقي القصّ العربي من الخاصة والعامة بواقعية قصته، التي ما فتأت حاضرة في حياتنا، نعيش الكثير من أحداثها ومآسيها، وبخاصة في صعيد مصر وريفها، حيث جرائم الثأر والشرف.

وقد استخدم النّص البصريّ تقنيات فنية، أبرزت ما طرحه النّص المكتوب، وزادت من شعبيته بإشكالاتها المتنوعة، التي جاءت مُجسّدة لرؤيته، وبؤرة حدثه، وعقدته الفنية، وتحول شخصياته، على هذا النحو:

- تقديم (آمنة) على حقيقتها: فتاة بسيطة الحال، من أقاصي الريف المصري المتواضع علْماً وثقافة وفكراً وتحضّراً، لا تتحدّث في مشاهدها البصرية التي جاءت فيها على امتداد طول الحكاية بطلاقة وفصاحة وبلاغة وبيان، على نحو هذه الصورة التي ارتضاها لها عميد الأدب (مُبدع النص المكتوب) من عمق في التفكير، ومنطق معرفي بالحياة ومآسيها وواقعها الأليم، وخبرة ومعرفة بطبيعة أناسها، كما يظهر في وصفها شخصية ذلك المهندس العربيد الذي نهش عرض شقيقتها (هنادي)، وكان مصيرها القتل على يد خالها قاسي القلب (ناصر) السفّاح، حيث تقول: «وما أكثر ما لهذا الشاب -المهندس- من الهوى والمجون، ومن الإثم والغواية!! إنّما هو صائد يحتبل الفتيات احتبالاً، ويختلبهن اختلاباً، يصرفهن عن الجادة، وينحرف بهن عن القصد، حتى إذا بلغ منهن ما يزهّده فيهن خلّى بينهن وبين ما ينتظرهن من الموت، أو من حياة هي شرٌّ من الموت»[٢٢]، «إنّ هذا الفتى يعرف حقاً كيف يكون شراء الرقيق!»[٢٣].

- كذلك (زنّوبة) الدّلالة الريفية، التي لا تقرأ، ولا تكتب، ولا تخط الخط بيدها، التي آوت (آمنة) بعد هروبها من مسقط رأسها (بني وركان) عقب مصرع شقيقتها، وساعدتها في الوصول إلى بيت وقلب المهندس العربيد، حيث تحقيق أمانيها في الانتقام لشقيقتها، والثأر لدمها من هذا الذئب البشري، هذه السيدة (زنوبة الدّلالة)، البسيطة في تكوينها المجتمعي، التي لم تسلك طريقاً يوماً ما نحو تعليم أوّليّ أو منبر معرفي، أطلق لها عنان البلاغة والفصاحة والبيان، والحكمة والتّعقل في الرأي، فهي تصف لآمنة شخْصية هذا العربيد الفاجر، الذي مازال يحصد شرف الخادمات البريئات قائلة: "إنه رجل من أصحاب الثراء واليُسْرِ... ستجدين عنده سعةً ويُسْراً، ودماثةً في الخلق، وتبسطاً في المعاملة"[٢٤].

- (عقدة النصّ) التي تمثّلت في شرف (هنادي) الضائع على يد مخدومها العربيد مهندس الريّ، وتحوّل شقيقتها الصغرى (آمنة) من حياة البراءة والوداعة والعفوية إلى حياة الذعر والألم والشقاء، والحضور الشرس، ساعية نحو الانتقام والثأر لهنادي الضحيّة، التي أباح خالها دمها، وقدّمه قرباناً لعادات وتقاليد بالية، ندّدَ بها طه حسين في كثير من كتاباته الأدبية الأخرى.

- (طائر الكروان) الذي احتفى به طه حسين في النصّ المكتوب، حتى جعل ترجيعه عنواناً لروايته، وباعث الأحداث في سردها، عبر ضمير المتكلم على لسان (آمنة)، ولم يتخلّ عنه المخرج العبقري هنري بركات، الذي أفرد له مساحة كبيرة في زمكانية النّصّ البصريّ حينما جعله تيمة[٢٥] رئيسة لهذا العمل الفني الرائد مع (آمنة)

والأم (زهرة) التي كانت ضحيّةَ «زوج ماجن فاجر...»[٢٦]، هاتك للأعراض، «فلم يكن صاحب حشمة ووقار وسيرةٍ حسنة، إنّما كان زير نساء...»[٢٧]، فكان مآله القتل، ومصيرُ الزوجة البائسة الرحيل مع ابنتيها قَسراً، بعيداً عن قريتهم الوادعة، ربّما ينسى أهل القرية عار عائلها الماجن، وكان هذا التحول في المشهد العام للنصّ، الذي شكّل (بؤرة الحدث)، حيث التّحول الجذري في نمط حياة هذه الأسرة من حياة ريفية بسيطة آمنة هانئة إلى حياة الأضواء والمدنيّة والتّحضّر في المدينة، التي لم تحصد منها هذه الأسرة البسيطة (الأم وابنتيها) سوى الشرّ والضّياع والتّشرّد والفرقة والقتل والجنون، ومشاهد أخرى مألوفة قدّمها النصّ البصري/الفيلم في حُلّة جديدة لم تتقيّد بالرؤية الواقعية أو الرؤية الإبداعية التي اعتمدها صاحب النصّ المكتوب.

ولك أنْ تتخيّل ذلك في لوحات العمل الفني البصري التي نقلت رؤية طه حسين في النصّ المكتوب في تابلوهات فنية متميزة، أثارت الكثير من الألم والشجن في نفس المشاهد المتلقي، كما في جِلسة (هنادي) القرفصاء في دوار العمدة، وارتسام المأساة ونهايتها على وجهها بعد رؤية (قارئة الودع) طالعها، وإخبارها بما ينتظرها بعد أن وقعت في الخطيئة، وما تبِع ذلك من غدر خالها بها فجأة في الصحراء أمام والدتها وشقيقتها الصغرى، فقد استغاثت به الأم؛ ليجد لها ستْراً، فإذا به ينحر هذه المسكينة الضعيفة المجني عليها نحراً، دون رحمة أو شفقة في مشهدٍ دمويّ مأساوي صادم للأمّ والصغيرة البريئة (آمنة).

حيث (هنادي) صريعةُ الغدر وقسوة القلب، والتقاليد البالية، طريحةٌ على رمال الصحراء، غارقةٌ في دمائها، إذْ يتفجّر من صدرها المكظوم دَمُ البراءة والضعف والاستكانة، ويُتَمْتِمُ فَمُها بإدانة مجتمعها الغارق في الجهل والظلم والقهر، ورفض واقعها الذكوري القاسي، من خالٍ غدر بحياتها للأبد دون هوادة، وحبيب عربيد مغتصب متهتّك، وهبَها القتل بعد أنْ سلب عزّها، وأمٍّ عاجزة، أصيبت بالذهول أمام مأساة (هنادي) بكْرِيّتها، وسرعانَ ما تلبّسها الهَوَسُ!!، وفتاة رَطْبَة غَضّة طَريّة، وبلغة عامّة الريفيات البسيطات -غير التي جاءت في النص المكتوب- تتخلّى (آمنة) عن بقايا من ملامحِ البراءة، وقليل من أمارات الطفولة؛ لتكشف اللثام عن شخصية الثائرة، التي لا يشغلها في حياتها سوى الانتقام والثأر لشقيقتها الكبرى، التي قهرتها الظروف الاجتماعية الطاغية، وهو ما جاء تأكيده أكثر من مرة على لسانها بلغة الريفيات البسيطات في حوارها الآسي الحزين مع أنيسها الشاجي (طائر الكروان)، وهو حوار جاء خالياً من الفصاحة والبيان والقيم المعرفية التي ارتضاها لها عميد الأدب العربي طه حسين في نصه الروائي، وإن اتّفق النّصان في المضمون والرسالة والهدف: النصّ الروائي الورقي (الذي أبدعه طه حسين)، والنّص المحكي السينمائي، ذلك الاتفاق الذي ترجم ذلك العناق الحميم الذي أفرز هذه المقولة التي اشتهرت بين كثير من نَقَدَةِ مصر: «قلم الروائي وكاميرا السينمائي»[٢٨].

فتعانق سحر الكلمة بقيمها التعبيرية والجمالية والعاطفية وتراكيبها الإيحائية بسحر المشاهد الناطقة في صورها المتحركة بعوالمها الفنية -أيضاً- من تعبير فنيّ، ينطلق من حركيات التّخيل الاستعاري مثلاً، أو قيمة فنية جمالية بإبراز رمزٍ دَالّةٍ في الميدان اللغويّ جَماليٌّ، أو قيم إنسانية تتجسد في موقف أو شخصية، وما أكثر ذلك في لُحمتي النص، وبخاصة النصّ الفني السينمائي بحكيه العامي، الذي لم يختلف أو يعترض عليه طه حسين. فها هي ذي (آمنة) تنهض من فراشها في جوف الليل على صوت نوح أنيسها طائر الكروان، تتكئ برأسها على عمود سريرها في بيت مخدومها المهندس العربيد الذي سلب حياة شقيقتها (هنادي)، وقد حلّت محلها؛ لتثأر لدمها البريء، فتحتفي به متوحدة في حوار الأسى والفقد قائلة: «جيتْ.. أنا كنت مستنّياك، العمر بطُوله، وانْتَ في القلب، وصُوتَك غَالي في الودَان.. صغيرة لَقِّيَاك سَعْدي وفَرْحي.. كبيرة لَقِّيَاك وَنيس، وسَامع شَكْوَاي، كُنْت وَحْديك مَعَايا في الليلة المشئومَة.. فَاكِرْ.. أنا وانْتَ اسْتَغَثْنَا.. لَكِنْ صُوتْنَا ضَاعَ في الفَضَا الكبير.. دُعَاكْ مَا وصِلْ لأيِّ إنْسَان، وصَرْخِتي مَا هَزّت قلب مخلوق...». وتؤكد له أنها لن تنسى (هنادي)، التي عاشت معها السعادة يوماً ما في قريتهم الصغيرة الوادعة: «رُوح وانْتَ مِرْتاح.. بِنَتْنَا عَهد وانَا فَاكْرَهْ.. هنادي في القلب وانْ غَابَتْ عَن العين.. فَاكِرْ.. حَياتْنَا كانت زينْ.. والدُّنْيا كُلّها كَانت في البلد الصَّغير اللِّي عِشْنَا فيه.. حُدُودُه صَحْرَا ورَمْلَة، وزَرْع وخُضْرة، القَلْب كانْ خَالي، والبال مِرْتاح...». ويمتدّ حوارها مع أنيسها الوحيد طائر الكروان مُعلنة له أنها لم ولن تنسى العهد الذي قطعتَه على نفسها: «عَارْفه عَايِزْ تْقُولِّي إيه، تَار هَنادي مُشْ نَاسْيَاه.. دَمّكْ يا هنادي مِشْ هَيْرُوح هَدَرْ...».

لكنها لم تفلح في تنفيذ وعدها، فقد وقعت في غرام المهندس العربيد الذي كان سبباً في قتل شقيقتها، وتبادلا الحبّ والعشق بينهما، وها هو ذا يستجدي حبّها بعد أن ذاب قلبها، والحبّ يسيل من عينيها دُموعاً وتريد أن

ترحل عن عالمه، لكنه يؤكد لها وقد أخبرته بأنها شقيقة هنادي وجاءت إلى بيته لتثأر لها منه: «إنّ العبء لأثقل من أن تحمليه وحدك، وإنّ العبء لأثقل من أن أحمله وحدي، فلنحتمل شقاءَنا معاً حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً...»[٢٩]. وهنا يأتي ترجيع (آمنة) الذي يصف ما آلت إليه وعشيقها، الذي كان سبباً في قتل (هنادي)، تروى مأساةً أخرى، وهي الراوية التي تمسك بتلابيب السرد منذ البداية، فتقول في نهايته: «ثم انقطع الحديث بيننا -بين آمنة والمهندس- فلم يقل شيئاً، ولم أقل شيئاً، وأطْبَقَ على الغرفة صمتٌ هائل رهيب! غرقنا فيه يقظين، كما يغرق النائم في نوم بريء من الأحلام. ولكن صوتك -أيُّها الطائر العزيز- يبلغني، فينتزعني انتزاعاً من هذا الصمت العميق، فأثبُ وجلةً مذعورةً، ويثب هو وجلاً مذعوراً، ثم لا نلبث أن يثوب إلينا الأمن، ويرد إلينا الهدوء. فأماّ أنا، فتنحدر على خَدّي دمعتان حارتان، وأمّا هو، فيقول وقد اعتمد بيديه على المائدة: دعاء الكروان! أترينه كان يُرجّع صوته هذا الترجيع حين صُرعت هنادي في ذلك الفضاء العريض!!»[٣٠]. وتلك نهاية النصّ الورقي التي ارتضاها طه حسين، حيث النهاية المفتوحة التي تترك فيها الحرية للمتلقي في تخيّلها، يرسمها برؤيته الخاصة حسب طبيعة تعاطيه تحولات النصّ، وإنْ كنت أرى أنّ كاتبنا الدكتور طه حسين كان قاسياً في النهاية التي وضعها لنصه هنا؛ وذلك بتوحّد (آمنة والمهندس) في العشق، وتبادلهما الحب والغرام، لكنّ (هنادي) ومأساتها تقف حائلاً دون الجمع بينهما إلى الأبد، ولم يكن هذا وحسب، بل جعلتهما يعيشان الحرمان العاطفي، ويتجرعان مأساة الفراق وحرقة الوجد بالبعد والهجر، كلٌّ منهما في طريق، ومن ثمّ يضمن كاتبنا بهذا أنّ قطبي: الخير/آمنة، والشر/المهندس العربيد لن يلتقيا. هذا على خلاف نهاية النصّ البصري السينمائي، الذي تغيّر كليّةً، ليجعل موت الباش مهندس صريعاً برصاص الخال فداءً لحياة الحبيبة (آمنة)، تكفيراً عن خطيئته بحق شقيقتها الراحلة (هنادي).

ويبقى في النهاية لكلّ فنٍّ شخصيته، وسمْتُه، وخصائصه، وبنيته وشكله الفني والتعبيري، بل يبقى لكلّ منهما عُشّاقه ونُقّاده، وتأثيره الخاص المتباين عن الآخر في متلقيه قراءةً أو مشاهدةً. ويبقى لكاتبنا طه حسين شخصيته وعبقريته، ودوره البارز في ضمان هذه الشهرة الذائعة الصيت محلياً وعالمياً لهذا العمل، ويتمثل هذا الدور في:

- شرطه لتكون رائعته (دعاء الكروان) فيلماً سينمائياً أن يكتب السيناريو الأديب والروائي المصري المتميز يوسف جوهر.

- أن يراجع السيناريو والحوار سامي داود، الذي كان قريباً من الدكتور العميد، فكراً ورؤيةً وانسجاماً.

- قبول العميد دور (الراوي) في الفيلم، فزادت من قيمته الفنية بجانب قيمته الفكرية والأدبية، وأضاف صوته هيبةً ووقاراً على زمكانية الفيلم في مشاهده ومجريات أحداثه، بل أضاف صوتُه طاقات فنيةً، وجلالاً، وبخاصة حينما أوشكت الشاشة أنْ تُنهي بث أحداث الفيلم إيذاناً بنهايته: «دعاء الكروان! أترينّه كان يُرجّع صوته هذا الترجيع حين صُرِعت هنادي في ذلك الفضاء العريض!»[٣١].

ويبقى للمخرج المتميز هنري بركات أن قدّم أثمن جوهرة من جواهر السينما المصرية، لرواية خالدة في تاريخ الأدب العربي، يمكن أن تقرأها وتشاهدها أكثر من مرة، بعد أنْ قدّمت مأساة المرأة/هنادي، التي هي في الحقيقة مأساة الإنسان في كلّ مكان، حين تُقهره مقدرات الظروف الاجتماعية، «فيجتاحه حُكم المجتمع غير المؤهل لإصدار الحُكم بالتبعية»[٣٢].

بل ويبقى «الفيلم المصري الابن الشرعي للرواية...، والسينما فكرٌ قبل أن تكون فناً أو حرفةً أو صناعةً. فكرٌ قائم على الإبداع الأدبي الاجتماعي السائد في أيّ مجتمع، ومستمد من نتاج صفوة المفكرين في أيّ مجتمع. وبصرف النظر عن شطحات بعض المخرجين، الذين يؤمنون بأنّ الفيلم يجب أن يكون في الأصل فكرة سينمائية لا علاقة لها بالأدب، إلاّ أنني أوافق ما ذهب إليه الناقد الفني عبدالنور خليل من أنّ كلّ الكلاسيكيات السينمائية منذ عرفت الصور المتحركة في مصر والعالم، وكلّ الأعمال السينمائية المبدعة ذات القيمة الإنسانية مأخوذة في الأصل من عمل روائي مبدع، وفكر فلسفي اجتماعي، لكاتب صاحب فكر ومنحى اجتماعي مؤثر»[٣٣].

الحواشي:

(١) عبدالدايم، صابر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط١ (القاهرة: دار الكتاب الحديث، ١٤٣٢هـ/٢٠١٠م)، ص١٣ بتصرف.

(٢) وارين، أوستن وويليك، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي (ط ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م)، ص١٧٥ نقلاً عن: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ص١٣.

(٣) السابق، الصفحة نفسها بتصرف.

(٤) حسان، عبدالحكيم: مذاهب الأدب في أوروبا (الكلاسيكية)، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩م)، ص٢٧٢.

(٥) من أشهر أعمال نجيب محفوظ التي تحولت أغلب أعماله إلى تراث سينمائي مصري، يحمل فكر الروائي وفلسفته، الذي استحقّ (جائزة نوبل) في الأدب، انطلاقاً من رائعته (بداية ونهاية) التي قدّمها المخرج صلاح أبوسيف عام (١٩٥٩م)، وصنع الفيلم نجوماً، مثل: سناء جميل، وعمر الشريف، وأمينة رزق، وفريد شوقي، وصلاح منصور، ثم (الثلاثية) التي قدّمها للسينما المصرية المخرج حسن الإمام: (بين القصرين)، و(السكرية)، و(قصر الشوق)، وأفرزت طاقات فنية هائلة عند يحيى شاهين، وآمال فريد، وعبدالمنعم إبراهيم، وشويكار، ونادية لطفي، ونور الشريف، وماجدة الخطيب.

(٦) شرف، عبدالعزيز: أدب السيرة الذاتية، ط١ (بيروت، القاهرة: مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٢م)، ص٦٢-٦٣.

(٧) السابق، ص٦٢-٧٤.

(٨) آل فهيد، منال بنت فهيد: تلقي كتاب (الأيام) لطه حسين في النقد العربي، ط١ (الرياض: النادي الأدبي، ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م)، ص١٠٣ وما بعدها.

(٩) راجع هذه الوظائف بالتفصيل في: أدب السيرة الذاتية، ص٦٢- ٧٤.

(١٠) حسين، طه: الأيام، ط٦٤ (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ١٤١/١.

(١١) السابق، ٨١/٣-٨٢.

(١٢) أدب السيرة الذاتية، ص٧٣.

(١٣) أبرزهم: أحمد زكي، ويحيى شاهين، وأمينة رزق، وصفية العمري، وحمدي غيث، ومحمود المليجي، ومحمد الدفراوي، ورشوان توفيق، وحسين الشربيني، وبدر الدين جمجوم، وأخرج هذا العمل يحيى العلمي، وكتب له السيناريو أمينة الصاوي، وأنور أحمد، وقد بُث لأول مرة في (١٩٧٩م).

(١٤) انظر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث.

(١٥) الأيام، ٩٠/٣.

(١٦) السابق، ١١٥/٣.

(١٧) فقد مثّل مصر في مسابقتي: (الأوسكار) حيث وصل الفيلم إلى التصفية النهائية ضمن أفضل خمسة أفلام أجنبية، و(مهرجان برلين السينمائي) وعُدّ من أفضل عشرة أفلام قُدّمت في تاريخ السينما المصرية، حيث حاز على المرتبة السادسة في استفتاء مجلة (فنون) المصرية عام (١٩٨٤م)، واحتلّ الفيلم المركز رقم (١٤) في قائمة أفضل مائة فيلم في ذاكرة السينما المصرية عام (١٩٥٩م).

(١٨) حسين، طه: دعاء الكروان، ط٢٩ (القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٨م)، ص٦٥.

(١٩) جاء ذلك على لسان من يفقهون لغة الطير، وعُرِف هذا التعبير بدعاء الكروان، ذلك الطائر الليلي المعروف بصوته العالي الذي ينادي به مجموعته قبل الفجر للاختباء، وصوته الحزين المشهور عند العرب، وبخاصة عند الشعراء. وهو من الطيور التي يصعب مشاهدتها، حتى لو كنت قريباً منه، حيث يبقى مكانه دون حراك، ويفضل الكروان الأماكن المفتوحة، قليلة الزرع، ويُدعى: الحَجَل، والقَبَج، وجمعه (كِرْوانٌ) و(كَرَاوين)، ويُشبّه الكروان بالذّليل؛ لِذلّته في الطير، وقد سُمّي الكروان كرواناً بضدّه؛ لأنّه لا ينام بالليل، حتى عُرِف بطائر الليل الحزين. للمزيد يراجع: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كَرَا)، ٣٨٦٧/٥، ٣٨٦٨، وجريدة (الرأي) الكويتية، العدد (١٠)، نوفمبر ٢٠١٢م.

(٢٠) دعاء الكروان، ص٢٨.

(٢١) السابق، ص٩١.

(٢٢) نفسه، ص٩٩.

(٢٣) نفسه، ص١٣٩.

(٢٤) نفسه، ص١١٨.

(٢٥) والتيمة تأتي بعدّة معانٍ مترادفة منها: الموضوع، والغرض، والمحور، والفكرة الأساسية، والعنوان، والحافز، والبؤرة، والمركز، والنواة الدلالية... إلخ.

(٢٦) دعاء الكروان، ص٢٢.

(٢٧) السابق، ص١٧.

(٢٨) القعيد، يوسف: قلم الروائي وكاميرا السينمائي (مقال)، مجلة (الهلال)، عدد ديسمبر ٢٠٠٧م/ذو القعدة ١٤٢٨هـ، دار الهلال، القاهرة، ص١٦٢.

(٢٩) دعاء الكروان، ص١٦٠.

(٣٠) السابق، الصفحة نفسها.

(٣١) نفسه، الصفحة نفسها.

(٣٢) نفسه، الغلاف الأخير للرواية.

(٣٣) مجلة (الهلال) المصرية، عدد ديسمبر ٢٠٠٧م/ذو القعدة ١٤٢٨هـ، ص ١٩٩ بتصرف.

الرواية والفيلم: رؤية تاريخية

سعيد بوعيطة - المغرب

مقدمة:

يذهب العديد من الباحثين إلى أن السينما في السنوات المنصرمة كانت مجرد حقل تجارب لكل الأنواع والاتجاهات السينمائية. بينما الحقيقة هي أن السينما انتبهت منذ البداية إلى تعدد وشمولية المصادر التي تستطيع تقديمها على الشاشة، بحيث يدرج ضمن هذا، كل من أنواع الفيلم الخيالي (القائم على الخيال)، والفيلم التاريخي (القائم على الحقائق التاريخية)، إلى الفيلم الأدبي (المقتبس من المادة المنشورة) إلى سينما الرسوم الكرتونية الأولى، إلا أن الفارق شاسع بين أن تكون السينما حقل تجارب وبين أن تكون حقل عمل لكل الأنواع في حماس للتواصل مع جمهور، كما هو الشأن بالنسبة للأوبريتات والمسارح وحتى الكتب المتاحة لكل الأذواق وكذا لكل الطبقات.

ولم تنقطع علاقة السينما بالأدب في أي عقد أو مرحلة تطور عرفتها السينما من مطلع القرن المنصرم وإلى اليوم، بل يجد صانعوا الأفلام أن الرواية الأدبية مصدر اهتمام على أكثر من وجه، إنها عبارة عن مشروع سينمائي تسبقه شهرته، وهذا يعني تسويقاً تجارياً سهلاً إلى حد ما. كما تشكل المادة القصصية في معظم الأعمال المتحولة إلى أفلام مادة أساسية من تلك القصة المكثفة لما تعرضه من أحداث أو شخصيات، ولعل هذا هو الذي لا يزال يمثل المعضلة الأساسية في أغلب ما يكتب خصيصاً للشاشة، كما أن العديد من المخرجين يرون أن تقديم عمل أدبي يشكل امتداداً لحالاتهم الفنية والثقافية الخاصة، باعتبارها ممارسة أقرب إلى الواجب الفكري والاجتماعي، يقوم بها تقديراً للرواية أو للكاتب الذي أنتج هذا النص الأدبي.

فكيف تشكلت العلاقة بين السينما والرواية على المستوى العالمي والعربي؟ هل بقيت هذه العلاقة قائمة أم دخلت مرحلة الانفصال؟ لإضاءة هذا الموضوع؛ سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها.

بين السينما والأدب:

تعود علاقة الفيلم بالرواية إلى سنوات بعيدة، فعلى الرغم من ظهور السيناريو كنص مكتوب للسينما، فإن هذه العلاقة مهيأة للاستمرار، وتحمل معها أسباب ديمومتها؛ لاعتبارات التلاقي بين لفتي كل من الرواية والفيلم، ثم بسبب كون السينما فناً يشكل ملتقى لكل الفنون الأخرى، ومنها فن الرواية. لقد كان كلٌّ من جورج ميليه وجريفث أول من وطدا أواصر هذه العلاقة، وعملا على تطويرها منذ مطلع القرن الماضي، تلاهما بعد ذلك عدد كبير من مشاهير المخرجين، منهم: بود، وفكين، وفورد، وكير، وسوا، وريفيه كلير...، حيث نقلوا إلى الشاشة أعمالاً روائية معروفة. بهذا استطاع المتفرج أن يشاهد أفلاماً عديدة، كانت كتاباتٌ

أدبـاء كبار (مثل: تولستـوي، وهمنجواي، وديكنز، وجيس جريس... على سبيل المثـال) أساساً لها. بيد أن مخرجـي السينمـا والنقاد - على حد سـواء -لم يتوقفوا عن إبداء الرأي بشأن هـذه العلاقة، فقد اعترف جريفـث بـأن العديد من تجديداته في السينما تعـود إلى ما أوحته إليه روايـات (تشارلز ديكنز) على وجه التحديـد، حيث أشار إلى ما يمكن أن تكون عليه هذه العلاقـة. وليس بغائب عن الأذهان الأشكال الروائية الحديثة، واستفادتها من السينما، والعكس كذلك صحيح.

ثمة قواعد للغة السينمائية، ولها أسلوبها كذلك، كما جرت محاولة تعريف بعض عناصر هذه اللغة بالرجوع إلى المصطلح الأدبي؛ بغية إيجاد المعادلات بين الفيلم والرواية. إن مصطلح المقطع - على سبيل المثال - في السينما يقابله الفصل في النص الروائي، وأما المشهد فتقابله الفقرة أو الجملة، وأما الحبكة فيقابلها المونتاج، وأما الكلمة فتقابلها الصورة، وهكذا دواليك.

لقد توطدت العلاقة بين الرواية باعتبارها جنساً أدبياً والسينما منذ بداياتها الأولى، ولم تحدث المفارقة إلا في وقت متأخر، وبخاصة مع موجات السينما الجديدة وظهور سينما المؤلف (المخرج)، لكن حتى في هذه الحالة لم يقع تجاوز العلاقة بينهما. يؤكد المخرج جريفيث في هذا الشأن على أن السينما فن لا يمكن أن يكون المسرح، فقد قطع كل صلة به في الأداء أو المناظر، كما أن السينما لا يمكن أن تكون الرواية، لكنها لم تستطع أن تقطع كل الصلات بها، بل على العكس ساعد ذلك السينما على استيعاب فن الرواية، وذلك من خلال أساليبها الخاصة بلغتها، وبالصورة المطلقة.

وبعد الحرب العالمية الأولى عرفت السينما تطوراً بارزاً، حيث تحولت إلى تجارة رابحة، وأصبحت شركات الإنتاج على إثر ذلك تراعي الذوق العام للمتلقي، فكانت الأفلام المأخوذة من النصوص الأدبية تجد رواجاً كبيراً. وحمل لواء التقدم في فن السينما مدرستان: تجلت الأولى في المدرسة الألمانية، والثانية في المدرسة السوفيتية بشكل خاص. ففي ألمانيا تكتلت الأستديوهات الألمانية في مؤسسة واحدة تحت اسم (أوفا)، التي أنتجت سلسلة من الأفلام، جعلت من الفيلم الألماني أقوى أفلام العالم، حيث كان على رأس هذه الأفلام تلك التي تقوم على قصص تاريخية أو شعبية أو أسطورية، ولمع في هذه الأفلام مخرجون من قبيل: إرنست لوبيتش، وفريتز لانج. لكن من المفارقات البارزة أن الكثير من هذه الأفلام كان يصدّر إلى إنجلترا وفرنسا وأمريكا باعتبارها من إنتاج الدانمارك وكذا السويد! كما كانت تجد صدى إيجابياً في تلك الدول التي كانت الحرب الأولى قد انتهت بانتصارها على ألمانيا. وفي المرحلة نفسها كانت السينما السوفيتية تقدم إسهاماتها الفنية على أيدي: أيزنشتين، وبودوفكين، وفيرتون، وكوليشوف، حيث عمل هؤلاء على استيعاب روايات بارزة من قبيل (الأم) لغوركي، وقصص (جاك لندن) و(عشرة أيام هزت العالم) عن استيلاء البلاشفة على الحكم، وقصص الثورة في كل مكان، وأبرزها حكاية (المدرعة بوتمكين) إبان ثورة (١٩٠٥م) في بطرسبرغ، الذي قدم فيها إيزنشطين أسهامه الفني الكبير في التصوير والمونتاج بأساليبه الجديدة المبتكرة؛ ليخلص الفن السينمائي إلى الصورة كلغة وحيدة في نفس الوقت الذي يقدم فيه ملحمة حقيقية. ومنذ ذلك الوقت تأكد أن الفن السينمائي فن قائم بذاته حتى وهو يستمد موضوعه من فن آخر، لكن ذلك لم يعن تخليه عن هذا الفن الآخر، فقد ظلت حاجته إليه شديدة. وعندما نطقت السينما على استحياء في فيلم (مغني الجاز) عام (١٩٢٧م)، ثم نطقت بتمكّن في فيلم (أضواء المدينة) عام (١٩٢٨م) انطلقت السينما أكثر؛ لتستوعب مئات الروايات العالمية، وبدا من الصعب أن توجد رواية جيدة لا تتحول إلى شريط سينمائي، بهذا استوعبت السينما أشهر الأعمال الروائية العالمية. قدمت للرواية على إثر ذلك خدمة جليلة، تجلت في توصيل هذه الأعمال الروائية إلى الإنسان العادي في كل الدنيا، على الرغم من اختلاف اللغات. وهكذا دخل الأدب الروسي في ثقافة الإنسان العادي في البلاد العربية مثلاً، فقد دخل أول الأمر عن طريق الأفلام الأمريكية (أنا كرينينا، الإخوة كارامازوف، تاراس بوليا، ...إلخ)، كما

أعطت الرواية للممثلين فرصة أداء أدوار تاريخية (قياصرة، أباطرة، قادة عسكريين...)، حيث اختصرت السينما مشاهد الزمان والمكان؛ لتوفر كل شيء في الزمن الحاضر، بهذا امتد عمل السينما العالمية ليشمل أنواعاً أخرى من الروايات، من قبيل: الرواية البوليسية، وروايات الاستخبارات، والمغامرات، وكذا روايات الخيال العلمي التي حققت فيها السينما نجاحات مذهلة، فتشكلت بذلك علاقة حميمة قائمة على مبدأ الإفادة والاستفادة من خلال مبدأ الأخذ والعطاء واستيعاب الفنون لبعضها؛ بحثاً عن صيغ جمالية جديدة، تتوفر على أسباب أكثر قدرة، باعتبارها وسيطاً تعبيرياً يستهدف المتلقي (الذي هو القارئ في الرواية والمشاهد في الفيلم).

لكن هذه العلاقة ظلت تطرح معها إشكالاتها الفنية والنقدية التي امتدت لتشمل التقنية كذلك، بمعنى تقنية الرواية والفيلم على السواء، كما توالدت التساؤلات حول الكلمة المكتوبة والكاميرا، الأدب والمعادل السينمائي، فظهرت جراء ذلك مصطلحات جديدة، كالإعداد غير المشدود، والأمين، والإعداد الحر في[1]. كما لم تبتعد كذلك الإشكالات النقدية عما سبق؛ لكونها معنية بالدرجة الأساس بالبحث عن المعادل السينمائي، انطلاقاً من مبدأ المقارنة فيما بين الفيلم والرواية، وصولاً إلى قناعة تنفي إمكانية تناول الفيلم بالطريقة نفسها التي يتم بها تناول الرواية، فعلى الرغم من كون هذا التصور يهتم بالدرجة الأولى بعلاقة الرواية بالفيلم على مستوى الاقتباس فإنه من الضروري الإشارة إلى أن هذه العلاقة لا تنحصر في هذا الجانب فحسب؛ لأن أية نظرة ترى العلاقة في هذه الحدود إنما هي نظرة سلبية حسب تصورنا على الأقل؛ لأنها علاقة تقوم على التوافق والتعارض في الوقت نفسه، مما يحتم معها صيغاً للتأثير المتبادل؛ لأن المنهج النقدي المقارن بين لغتي هاتين الوسيلتين التعبيريتين يجب أن يعنى بالكشف عن الخصائص الفنية التي تتمتع بها الرواية باعتبارها نص مكتوباً، وما يراد منها في السينما كأداة سمعية وبصرية، وإذا ما حدث مثل هذا فان الروائي أمام حالة يفنى فيها أسلوبه باستخدام جماليات السينما وما فيها من إيجاز وقطع وارتداد زمني، كما أن اللغة تفنى بقوة تعبيرها من خلال استخدام الصورة الموحية والرمز القائم على عنصر اختزال الصورة وأبعادها المختلفة[2].

الفيلم والرواية العربية بداية التشكل:

أما على الصعيد العربي فقد أخذت أواصر هذه العلاقة تتوطد مع الزمن، حيث اتجه عدد كبير من المخرجين إلى كتابات أدباء من قبيل: نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، وغسان كنفاني... وغيرهم. وتجدر الإشارة في هذا الشأن إلى أن السينما المصرية قد سبقت غيرها من الدول العربية في رسم حدود هذه العلاقة وتعميقها بحكم الكمّ الإنتاجي أولاً، وأسبقية مصر في معرفة صناعة السينما ثانياً، كما أن هناك عشرات الأفلام المأخوذة من النصوص الروائية والقصصية.

تعد رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل أولى الأعمال الروائية التي حولها المخرج محمد كريم إلى فيلم صامت سنة (١٩٣٠م)، بعد ذلك بعشرين سنة أخرج السينمائي أحمد بدرخان فيلم (ليلة غرام) عن رواية (لقيطة) لمحمد عبد الحليم عبدالله. وبين هذين الفيلمين ثمة أفلام أخرى من قبيل فيلم (ظهور الإسلام) المأخوذ من قصص (الوعد الحق) لطه حسين، وفيلم (سلامة) لأم كلثوم عن قصص علي أحمد باكثير، وخلال هذه المرحلة الأولى لم تكن هناك أفلام من روايات مشهورة بقدر ما نجد قصصاً كثيرة يكتبها محمود كامل المحامي للسينما، كما هيمن اقتباس القصص العالمي وأحياناً من السينما العالمية بشكل مباشر. استمرت هذه الظاهرة مع السينما المصرية على وجه الخصوص فترة طويلة، لأن الاقتباس قد شكل حلاً إيجابياً خلال تلك المرحلة، نظراً لندرة النصوص الروائية من جهة، واقتباس التقنية السينمائية كذلك من جهة أخرى، فقد تمّ هذا الاقتباس من كل أدب ممكن ومن كل سينما ممكنة،

وبخاصة الأدب والسينما الأمريكيين، والسينما والأدب الفرنسيين، ثم الأدب الروسي، وبخاصة أعمال (دوستويفسكي) و(تولستوي). ويذهب بعض الباحثين إلى أن التوجه نحو الاقتباس في السينما المصرية خاصة والعربية بشكل عام لم يكن بسبب إهمال النصوص الأدبية على قلتها؛ لأنها النصوص نفسها التي التفتت إليها السينما في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، وإنما السبب الحقيقي أنّ الرقابة على الأفلام قد قامت بدور كبير في استبعاد الرواية المصرية الواقعية بصفة خاصة، إذ لم تكن الرقابة لتوافق على روايات مثل: (عودة الروح) أو (يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم، أو على روايات طه حسين وموضوعاتها الاجتماعية المثيرة، كما لم توافق الرقابة كذلك على روايات نجيب محفوظ، ولا قصص يحي حقي؛ لأن هذه الأعمال شديدة الارتباط بالطبقات التحتية من الشعب.

الفيلم والرواية العربية منعطف جديد:

لقد قفزت الرواية بعد فيلم (ليلة الغرام) إلى السينما بقوة وكثافة، حيث لم يكن السبب الرئيسي هو فيلم (لقيطة)، لكن ذلك التحول السياسي الذي عرفته مصر في ذلك التاريخ، فمع قيام ثورة يوليو ظهر نوع جديد من المخرجين، وجدوا في المناخ السياسي الجديد فرصة مناسبة لانطلاقة جديدة، تتطابق مع أفكارهم التي ركزت على العدل والحرية والمساواة. تجلى أبرز هؤلاء المخرجين في: يوسف شاهين، عاطف سالم، توفيق صالح، عز الدين ذو الفقار، كما وجد مخرج أسبق قليلاً مثل: صلاح أبوسيف الأرض مهيأة أكثر لأفلامه، وفي الوقت نفسه عملت حكومة الثورة على تشجيع الفن السينمائي، فقدمت وزارة الثقافة لأول مرة جوائز لأحسن الأفلام عام (١٩٥٥م). تكرر الأمر أكثر من مرة بعد ذلك حتى أنشئت مؤسسة السينما بدءاً من عام (١٩٦٣م). نشير في هذا الشأن إلى الدور الهام الذي قام به صلاح أبوسيف، حيث اهتم بالأعمال الأدبية بشكل بارز، وقد أسهم تناوله لأعمال نجيب محفوظ منذ وقت مبكر في تحث نجيب محفوظ على إتقان كتابة السيناريو، فكتب العديد من سيناريوهات الأفلام مثل: (المنتقم)، و(ريا وسكينة)، و(الفتوة) وغيرها، قبل أن يكتب له سيناريوهات لعديد من روايات إحسان عبد القدوس، فقد كان صلاح أبوسيف وراء جذب أمين يوسف غراب للكتابة للسينما، كما هو شأن (شباب امرأة) عام (١٩٥٦م). وعلى منوال صلاح أبوسيف سار توفيق صالح الذي استعان بنجيب محفوظ؛ ليكتب له سيناريو (درب المهابيل)، وفي الإطار نفسه استعان عز الدين ذو الفقار بأمين يوسف غراب في (رنة الخلخال) سنة (١٩٥٥م)، بهذا ساعدت الظروف السياسية الجديدة في ذيوع شهرة عدد من الكتاب على رأسهم: يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، فوجدت السينما نفسها مدفوعة للأعمال الأدبية المصرية، حيث شهد عام (١٩٥٧م) أفلاماً عن رواية (لا أنام)، و(الوسادة الخالية)، و(ردَّ قلبي)، الأول والثاني لصلاح أبوسيف، والثالث لعز الدين ذو الفقار، وقد استعان هذا الأخير بنجيب محفوظ في كتابة السيناريو مع علي الزرقاني. أما في سنة (١٩٥٨م) فأخرج صلاح أبوسيف شريط (الطريق المسدود) عن رواية إحسان عبدالقدوس؛ لينفرد نجيب محفوظ بكتابة السيناريو، وفي عام (١٩٥٩م) فظهرت روايات عدة أهمها: (بين الأطلال) للسباعي، و(أنا حرة) لإحسان عبد القدوس، و(دعاء الكروان) لطه حسين في أفلام عز الدين ذو الفقار وصلاح أبوسيف، كما شهد عام (١٩٦٠م) أول فيلم روائي عن رواية نجيب محفوظ الذي عمل في السينما كثيراً، إما مقدماً الفكرة، أو السيناريو، فقد كان الفيلم الأول من رواياته هو (بداية ونهاية) لصلاح أبوسيف، وفي نفس السنة ظهر (في بيتنا رجل) لبركات عن رواية إحسان عبد القدوس الشهيرة، و(لا تطفئ الشمس) لصلاح أبوسيف عن رواية إحسان عبدالقدوس أيضاً. وأما خلال السنوات اللاحقة، فقد عرفت انطلاق القطاع العام في السينما؛ مما جعل هذه الأخيرة تندفع أكثر وراء روايات كبار الأدباء،

حيث أضيفت لإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي ونجيب محفوظ وطه حسين، وأسماء أخرى من قبيل: لطيفة الزيات، وعبد الحميد جودة السحار، وتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، ويحي حقي، وصالح مرسي، وعبد الرحمن الشرقاوي، ونجيب الكيلاني، ومجيد طوبيا، وصبري موسى، وسعيد مكاوي.

لكن هذا التوجه البارز للسينما نحو الرواية لا يعني الاستغناء عن التأليف في مجال السينما بشكل مباشر، بل ظل إلى جانب الأخذ من الأعمال الروائية منذ حركة الالتفات الواسعة للرواية، وعمل المخرجون العرب على محاولة الإحاطة بالنص الأدبي؛ لأنهم أدركوا أن الفن السينمائي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال نصوص معينة، من قبيل: (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ، وأعمال إحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي باعتبارها نصوصاً طيعة، قابلة للحذف أو التمطيط، في حين كانت بعض قصص كل من: نجيب محفوظ، وفتحي غانم، ويوسف إدريس مستعصية، يصعب الوصول إلى أعماقها حسب تصور بعض المخرجين[٣]، حيث ربطوا ذلك بإمكانات المخرج الخاصة وخبرته السينمائية أو رؤيته للفن السينمائي بشكل عام، على أن هذه النصوص بدورها أفادت هذا النوع من المخرجين. إن حسام الدين مصطفى على سبيل المثال، الذي أخرج (السمان والخريف) و(الطريق) و(الشحاذ) لنجيب محفوظ، هو نفسه مخرج (الشياطين الثلاثة). فكما أتاحت السينما العالمية للممثلين القيام بأدوار تاريخية غير عادية، أو أدوار إنسانية خالدة، من قبيل: أنا كارينينا في (المواطن كين)، وسكارليت أوهارا في (ذهب مع الريح) وعشرات غيرها. أتاحت السينما المصرية كذلك بتحولها إلى فن الرواية للممثلين المصريين القيام بأدوار راقية وباهرة من الناحية الإنسانية والفنية. جعلت المتلقي العادي لا ينسى شخصيات مثل: سعيد مهران في (اللص والكلاب)، وزهرة في (ميرامار)، وحميدة في (في بيتنا رجل)، وعزيزة في (الحرام)، وعتريس في (شيء من الخوف)، والسيد أحمد عبدالجواد في (بين القصرين)، وهنادي في (دعاء الكروان)، وغيرها من الشخصيات الروائية التي تداولتها عامة الناس[٤].

الفيلم والرواية وحالة الانفصال:

لكن على الرغم من هذا الترابط الوثيق بين الفيلم والرواية العربية فإن السينما العربية عموماً لم تستطع أن تستمر في هذا الطريق الجديد (طريق الرواية الأدبية)؛ لأنه حتى وهي تقوم بذلك كانت أغلب أفلامها المنتجة أفلاماً ساذجة وتجارية بالدرجة الأولى، مما أدى إلى ظهور جماعة السينما الجديدة عام (١٩٦٨م)؛ لتقدم مخرجين جدد من قبيل: أشرف فهمي، وسعيد مرزوق، وعلي عبد الخالق، وعلي بدرخان. كما يمكن اعتبار من جاء بعدهم مثل: محمد خان، وعاطف الطيب، وخيري بشارة، وداود عبد السلام، ومحمد القليوبي، ورضوان الكاشف بمثابة نوع من الامتداد لهذه الجماعة، لكن بعض هؤلاء سعوا إلى خلق سينما مستقلة (جديدة)، ومن سعيهم هذا ركنوا إلى سينما المخرج، فنجحوا في أفلامهم سينمائياً بلا جدال، لكنهم ابتعدوا عن الرواية باعتبارها جنساً أدبياً يمكن أن يؤدي إلى إنتاج فيلم جيد. هذا في الوقت الذي تقدمت فيه الرواية وتسيّدت المشهد الأدبي في العالم العربي، لكنّ هؤلاء المخرجين تعاملوا مع الرواية بشكل جد محدود، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه العلاقة ظلّت دوماً تتعرض لاجتهادات متضادة، وإنْ لم تصل إلى حد القطيعة الكاملة، حيث اختلف الرأي عند المخرجين، فأكد بعضهم أفضلية الاعتماد على نصوص أدبية ضعيفة؛ وذلك لإمكانية تجاوزها عند المعالجة الفيلمية، بينما أكد آخرون على أفضلية الاعتماد على نصوص أدبية مرموقة، لها شهرتها؛ لكونها من وجهه نظرهم سترتفع بالفيلم إلى أعلى المستويات. لكن سواء أخذنا بهذا الرأي أو ذاك فانه من المعلوم بعد أن اتضحت حدود لغة السينما أنّ أي فيلم يعرف النجاح إنما بسبب

السيناريو، سواء أعد هذا عن رواية، أم كُتب خصيصاً لإخراجه دون الاعتماد على رواية معينة، ذلك أن هذا السيناريو المعد عن رواية معينة كثيراً ما يؤدي إلى الخلاف بين الروائي والسيناريست والمخرج على حد سواء؛ نظراً للتغييرات التي يجريها هذا الأخير على النص الروائي، بهذا تبقى المشكلة متعلقة بالمعادل السينمائي وكيفية إعادة إنتاج العمل الروائي وتحويله للشاشة بدون أية تشويهات، بيد أن ما قد يعتبره المؤلف تشويهاً قد لا يكون كذلك من وجهة نظر السيناريست والمخرج؛ لذا كثيراً ما تغيب التفاصيل والأحداث الجانبية في الرواية عن الفيلم، لكن هذا لا يمنح السيناريست في حالة الإعداد الأمين حرية الابتعاد عن روح المصدر الأساسي(الرواية)، وهذا الأمر جعل أندريه بازان يعتبر المعدّ الأمين بالمترجم الذي يحاول أن يجد المعادلات التعبيرية للأصل[٥]. كما يمكن أن نضيف إلى قول بازان كون الفيلم ليس مجرد تصوير للرواية، كما أن المعد الأمين لا يعني التنازل عن الحرفية السينمائية تحت ذريعة الأمانة في الترجمة، وإلا فما مصير تلك المقولات المتداولة: «إن السينما فن قائم بذاته»، و«ليست السينما مجرد تصوير للرواية»، و«للأدب معادله السينمائي».

يمكن أن نشير إلى أن رواية (بين القصرين) لنجيب محفوظ التي تميزت بإسهابه - على سبيل المثال - في وصف شخصية أحمد عبد الجواد يدفع إلى تكوين عدة صور متخيلة لدى قراء النص الروائي، بينما قدّمها حسن الإمام من خلال ملامح محددة، كما استخدم غسان كنفاني ضمير الغائب في روايته (عائد إلى حيفا) لتقديم شخصيتيه الرئيسيتين، في حين استخدم قاسم حول ضمير المتكلم، بمعنى أنه يقدم ما يحدث من وجهة نظر الكاميرا، بينما في الرواية من وجهة نظر شخصية سعيد، فالمخرج في هذا العمل لم يعتمد على الوصف كما يفعل الروائي، بل يقدم عرضاً خلاقا لأحداث وقعت، قد يكون للروائي عذره في استخدام فن الوصف بالكلمة، لكن المخرج استطاع التخلص من إشكالية الوصف الخارجي؛ لأنه استوعب الأبعاد الفكرية التي سعى إليها غسان كنفاني. أما في رواية (صخب البحر) لعلي خيون، فإذا كان البحر فيها قدراً وصراعاً، فأين تكمن العناصر السينمائية في التعامل الروائي معه؟ وبالتالي: هل رواية خيون تقدم وصفاً بالاعتبارات السينمائية وتمثلات بالدلالات الأدائية الدرامية؟ لنتوقف أولاً أمام ذلك السرد الذي يأتي على لسان طارق سعدون أحد أبطال الرواية: «ما أقسى البحر، إنه يبدأ في اللوحات الصامتة وديعاً هادئاً شديد الزرقة، كم هو مائج، بدائي، وجامح». في هذا الإطار سيجد السينمائي نفسه أمام رؤية يصبح التعبير عنها بواسطة الكاميرا هاجساً إبداعياً، فطارق سعدون يرى البحر من زاويتين: الأولى تبحث فيها الكاميرا عن صمت البحر وهدوئه وزرقته، والأخرى تبحث فيها عن هيجانه وعنفوانه. وإذا كان من حق القارئ أن يرسم الصورة التي يتخيلها، فان السينمائي مضطر لتقديم خلق إبداعي محدد. أما المخرج صيح عبدالكريم، فلم يستطع أن يواكب الدلالات الكامنة في الرواية[٦] إذ يمكن للسينمائي أن يعتمد عل الوصف كما يفعل القصصي، بل عليه تقديم عرض خلاق لأحداث تقع فعلاً، ولا يكفي بأن يصف الشخصيات، بل عليه تقديمها من خلال أفعالها وردود أفعالها.

الحواشي:

(١) جاينتي، لوي دي: فهم السينما، ترجمة جعفر علي، ط١ (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٩٦م)، ص٢٩٣.

(٢) محمد، سامي: الرواية والسينما - التأثير المتبادل (مقال)، مجلة الأقلام (العراقية)، العدد (٣)، ١٩٨٥م، ص٧٥.

(٣) فهم السينما، ص٣١٤.

(٤) يوسف، يوسف: السينما العراقية والحرب، ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢م)، ص١٣٦.

(٥) الرواية والسينما - التأثير المتبادل (مقال)، مجلة الأقلام، ص٧٦.

(٦) أجيل، منوي: علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، ط١ (بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٣م)، ص١٢٠.

(الشيخ حسني) بين الرواية والسينما

أ.د.عبدالرحيم الكردي - مصر

صناعة النموذج:

هناك شخصيات يصنعها الخيال، فيصبح لها حضورها الفاعل وتأثيرها القوي في حياة الناس أكثر من تأثير الشخصيات الحقيقية المخلوقة من لحم ودم؛ لأنها عبارة عن نماذج بشرية مكررة نصادفها كل يوم، وذلك مثل: شخصية (طرطوف) التي صنعها موليير، وشخصية (آنا كارنينا) التي صنعها تولستوي، وشخصية (دون كيشوت) التي صنعها سرفانتس، وشخصيات: (أحمد عبد الجواد)، و(محجوب عبد الدايم)، و(رؤوف علوان)، و(حميدة) التي صنعها نجيب محفوظ. وكلها شخصيات لا وجود لها في الحقيقة، لكنها موجودة في حقيقة الحقيقة وواقع الواقع!.

وهي شخصيات معقدة شديدة التعقيد، نجد أطيافها في أثناء الناس، ونستشعرها في تصرفاتهم، لكن يصعب وصف تفاصيل دقائقها؛ لأنها تتلون في كل بيئة بلون، وتظهر في كل حالة بشكل مختلف، فـ(طرطوف) ليس مجرد رجل خاسر انتهازي، يتستر بالتقوى ويتاجر بالدين فقط، بل هو شبكة معقدة ودقيقة من الأخلاق السيئة والأمراض النفسية والاجتماعية المزمنة، التي نجد أمثالها في كل المجتمعات وفي كل العصور، و(آنا كارنينا) ليست مجرد فتاة مستهترة، خائنة لزوجها، استيقظ ضميرها فجأة، فانتقمت من نفسها، بل هي لفيف معقد من النزعات الإنسانية الموجودة في كل امرأة على ظهر الأرض، منذ حواء إلى آخر امرأة، من ثم فإنها ليست نماذج مبسطة يمكن وصف كل منها بجملة واحدة أو بكلمة، كما هو الشأن مع الشخصيات التي صنعها الخيال الجمعي للشعوب؛ لتجسيم الغرائز والخصال الإنسانية، مثل: (حاتم الطائي) نموذج الكرم، و(عنترة) نموذج الشجاعة، و(زرقاء اليمامة) نموذج بعد النظر، و(جحا) نموذج السخرية، و(أشعب) نموذج الطمع.

وليس شرطًا لوجود هذا النوع الحي من النماذج البشرية ألا يكون له أساس من الواقع، فكثير من هذه الشخصيات كان له وجوده الحقيقي في الواقع، لكن أحد الأدباء صنع منه نموذجًا، فأصبح حضوره الفني أكثر تأثيرًا من وجوده الحقيقي؛ لأن الأديب في هذه الحالة حوَّله من إنسان إلى نموذج أسطوري، أو شعري متوهج، فـ(صلاح الدين) له وجوده التاريخي المعروف، لكن الأدب والفن حوَّلاه إلى نموذج، وكذلك الأمر بالنسبة لـ(كليوباترا) و(أنطونيو).

والعصا السحرية التي يصنع بها الأديب أو الفنان النموذج، أو يحول بها الشخصية من

حالة فردية تاريخية إلى نموذج جميل متكرر ومتوهج، هي (المحاكاة)، أو ما كان النقاد العرب قديمًا يسمونه (التخييل)، فالصورة التي يرسمها فنان قدير لشحاذ يحط على وجهه الذباب لوحة فنية جميلة، لكن الهيئة الحقيقية للشحاذ نفسه ليست جميلة، وهذه اللوحة التي رسمها الفنان تعبر عن بؤس الشحاذين وسوء أحوالهم أكثر من تعبير حضور شحاذ واحد أو أكثر؛ لأن اللوحة تعبر عن هذا البؤس الذي يحيط بالشحاذين جميعًا في كل زمان وفي كل مكان؛ لذلك كانت صورة الواقع أكثر تأثيرًا من الواقع نفسه، وكذلك الأمر بالنسبة للممثل القدير على خشبة المسرح يحاكي هيئة لص محترف، أو هيئة مجرم سفاح، فيكون مشهدًا وعملاً فنيًا معبرًا، مع أن مشهد السرقة أو مشهد القتل نفسه ليس جميلاً، ولا معبرًا عن معنى عميق، وقد تنبه الجاحظ قديمًا إلى هذه الميزة في (الحاكية)، أي: الذي يقلد الأصوات والحركات، يقول:«إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئًا، وكذلك تكون حكايته للخراساني، والأهوازي، والزنجي، والسندي، والأحباش، وغير ذلك. نعم، حتى نجده كأنه أطبع منهم. فأمَّا إذا حكى كلام الفأفاء، فكأنما قد جُمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد، كما أنك تجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدًا يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع جميع طُرَف حركات العميان في أعمى واحد. ولقد كان أبو دبُّوبة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين[1] فينهق، فلا يبقى حمار مريض ولا هَرِم حسير ولا متعب بهير إلّا نهق، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة، فلا تنبعث لذلك، ولا يتحرك منها متحرك، حتى كأن أبا دبوبة يحركه، وكأنه قد جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار، فجعلها في نهيق واحد، وكذلك في نباح الكلاب»[2].

كما أن المحاكاة لا تنقل الكلام والحركات نقلاً حرفيًا كما هو، بل تنقله بما يحمله المحاكي من مشاعر يكنّها له، وما يترسب في الثقافة التي ينتمي إليها من علامات ودلالات للأصوات والحركات، كما ينقله مقوَّمًا ومؤطَّرًا برؤية خاصة، هي رؤية مَنْ يحاكي وزاوية رؤيته ووجهة نظره، فهو حينًا ينقل بإعجاب، وحينًا بسخرية، وحينًا ثالثًا باحتقار، فتحدث ازدواجية بين صوت المحاكَى (بفتح الكاف) والمحاكي (بكسرها) وبين وعييهما، وهذا ما سماه باختين (الأسلبة) أو (الباروديا Barody)، وسماه آخرون (شاعرية).

في المحاكاة إذن طاقة سحرية وجمالية، تجعل أفعال الناس وحركاتهم وهيئاتهم وكلامهم عندما تكون مقلدة بواسطة إنسان آخر أكثر إثارة وتعبيرًا عن خصائصهم من أفعالهم وحركاتهم وهيئاتهم هم عندما يقومن بها في حياتهم المعيشة.

الكيت كات:

في العقد الأخير من القرن الماضي ظهر الفيلم السينمائي الشهير (الكيت كات)، ونال حينئذ شهرة واسعة، وما زال الناس يستمتعون بمشاهدته، والفيلم من سيناريو وإخراج داود عبدالسيد، وتدور أحداثه في حي شعبي قديم على الشاطئ الغربي للنيل في القاهرة، يسمى (الكيت كات)، ويتخذ الفيلم من هذا الحي إطارًا مكانيًا لا يتعداه: ببيوته القديمة، وشوارعه الضيقة، وناسه الفقراء، وأضرحته، ومسجده الكبير. أما الإطار الزماني، فمحدود بحوالي يومين فقط، أي منذ موت رجل عجوز يبيع الفول في الحي اسمه (عم مجاهد)، إلى انتهاء سرادق العزاء الذي اشترك أهل الحي في إقامته على روحه.

أما عن المكون البشري، فالفيلم يحوي حوالي عشرين شخصية، كل واحدة منها تختلف عن الشخصيات الأخرى: داخليًا، وخارجيًا، وتكوّن معًا مجتمعًا خاصًا ومغلقًا، يموج بالمطامع

والشهوات والغرابة. أبرز هذه الشخصيات:

١- الشيخ حسني: وهو رجل ضرير، شديد الذكاء، فوق الستين من العمر، معلم موسيقى سابقًا، عاشق للحياة، لا يعترف بأنه أعمى.

٢- يوسف: ابن الشيخ حسني، وهو شاب في الثلاثين من العمر، عاطل عن العمل، محب للموسيقى، ومحب للحياة مثل أبيه.

٣- المعلم عطية: صاحب المقهى الوحيد الذي يجمع أهل الحي؛ لأنه يعد بمثابة النادي بالنسبة لهم.

٤- صبحي الفرارجي: صاحب محل بيع الدجاج، وهو رجل حديث النعمة، طامع في شراء البيت الذي يقع فيه المقهى، ويريد إنشاء عمارة حديثة مكانه.

٥- الهرم: تاجر المخدرات، الفاسد، الذكي، المحتال، الذي يفلت دائماً من الحكومة والنيابة.

٦- فاطمة: امرأة مطلقة، شبقة، تغوي يوسف، فيمارس معها الرذيلة.

٧- سليمان الصايغ: جواهرجي، وزوج مبتلى بزوجة فاسدة هي وأمها.

والشيء الوحيد الذي يبقى في مخيلة مشاهد الفيلم بعد انتهاء عرضه هو صورة (الشيخ حسني)، الشخصية الرئيسة في الفيلم، وهو رجل أعمى البصر، لكنه ثاقب البصيرة، يقود العميان للسينما حينًا، ويقود الدراجة البخارية في الشوارع حينًا آخر. أصبحت هذه الشخصية التي قام بدورها الممثل القدير (محمود عبد العزيز) من أشهر الشخصيات السينمائية الحية في عقول المشاهدين وعشاق السينما والتلفزيون حتى اليوم، ولا تقل هذه الشخصية في حضورها وحيويتها وتحديد ملامحها عن الشخصيات الحقيقية، أو عن شخصيات عظيمة أكثر حضورًا من الشخصيات الحقيقية التي نراها ونتعامل معها في الحياة، وهي النماذج البشرية.

مالك الحزين:

شخصية (الشيخ حسني) هذه ليست من اختراع داود عبد السيد مخرج فيلم (الكيت كات) وكاتب السيناريو، بل هي من إبداع إبراهيم أصلان، فهذا الفيلم مقتبس من رواية اسمها (مالك الحزين)، نشرها إبراهيم أصلان سنة (١٩٨١م)، وتتخذ من حي الكيت كات - أيضًا - فضاءً مكانيًا لأحداثها، وتحتوي على شخصيات كثيرة منها الشخصيات التي تتحرك في فيلم (الكيت كات)، وعلى كثير من الأحداث والمشاهد الواردة فيه، ومنها شخصية الشيخ حسني.

والقراءة المبدئية لرواية (مالك الحزين) وموازنتها بفيلم (الكيت كات) تظهر بجلاء أن الفيلم في مجمله لم يستطع أن يعبر عن كل ما تحمله الرواية من قيم فلسفية وجمالية وفنية، وهذا أمر متوقع، فمن المعروف لدى الأدباء والنقاد أن أكثر الأعمال السينمائية، التي أخذت من روايات جيدة، لم تستطع أن تعبر عن كل ما تحتويه هذه الروايات التي أخذت منها، ولم تستطع أن ترقى إلى مستواها الفني، وخير مثال على ذلك ما لاحظه النقاد من مآخذ على الأفلام التي أخذَت من روايات نجيب محفوظ، فالناقدة سناء صليحة -مثلاً- تقول: «من خلال قراءة سينمائية سريعة جدًا لأعمال نجيب محفوظ، التي تحولت إلى الشاشة، يتضح أن السينما فشلت فشلاً مروعًا في ترجمة فكر نجيب محفوظ»[٣]، ونجيب محفوظ نفسه يؤكد ذلك أيضًا، ويرى أن هذا الإخفاق ليس خاصًا بالأعمال المقتبسة من رواياته هو فقط، بل يصيب كل الأفلام التي أخذَت من روايات جيدة، يقول في أحد حواراته: «مفيش فيلم جبر خاطر كتاب أبدًا»[٤]، ويقول: «إنَ الفيلم لا يرتفع

إلى مستوى الكتّاب إلا إذا كان الكتّاب عاديًا، وليس من القمم»[٥]. والأسباب في ذلك كثيرة، منها:

١- أن فن الرواية أوسع وأرحب من فن صناعة الفيلم السينمائي، فالرواية بطبيعتها فنٌّ توليفي مترامي الأطراف، تتاح فيه الحرية للراوي أن يتأمل، ويروي الأخبار والذكريات، ويقرأ الصحف، ويقتبس النصوص من هنا وهناك، وينتقل من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان، فهو ليس محصورًا بمدة زمانية معينة، لا في العالم المصور، ولا في السرد، بخلاف الفيلم الذي لا يسمح له بالزيادة على الساعات الأربع المحددة له في العرض، ولو أراد كاتب قصة الفيلم أن يستوعب كل ما تحويه الرواية من أفكار ومعلومات لتطلب ذلك مئات الساعات؛ ولذلك يضطر كاتب سيناريو الفيلم المقتبس من الرواية إلى أن يحذف أجزاءً كثيرة منها، وأن يضع الأجزاء التي اختارها في بنية سردية جديدة، وقليلاً ما تتفق البنية الجديدة مع البنية الأصلية للرواية، وتعطي الدلالة نفسها التي تعطيها الرواية، فالمخرج في هذه الحالة يشبه الحائك الذي يريد أن يصنع من قميص مفصل على جسد عملاق قميصًا آخر يصلح لطفل صغير.

وهذا ما حدث مع رواية (مالك الحزين) وفيلم (الكيت كات)، ففي الرواية حوالي مائة وخمس عشرة شخصية، لكن لم يبق منها في الفيلم سوى عشرين شخصية فقط! ففلسفة الرواية تعتمد على تهشيم تيمة (الكل في واحد)، التي بدأت في عودة الروح مع توفيق الحكيم، وانتهت نهاية مأساوية سنة (١٩٦٧م)، وإحلال تيمة أخرى محلها تعتمد على أن (الكل في الكل)، فقد أراد إبراهيم أصلان في روايته أن يلغي فكرة الراوي الأوحد، ويجعل جميع الشخصيات رواة، بل شهودًا، ليس باعتبارهم بشرًا، بل باعتبارهم مجرد أشياء لا يجمعهم إلا المكان، تحسبهم جميعًا وهم يجلسون في المقهى أو في خلوة الحشيش، وقلوبهم شتى؛ لذلك كان في الرواية بنية فلسفية عميقة لم يستطع الفيلم أن يعبر عنها.

كما أن مخرج الفيلم حذف كل الأحداث المتعلقة بمشاهدات يوسف وتجاربه الخاصة في شارع (٢٦) يوليو بوسط مدينة القاهرة، بل جعل يوسف ابنًا للشيخ حسني، وهذا يخل إخلالاً جوهريًا برؤية الكاتب إبراهيم أصلان؛ لأن يوسف في الرواية يمثل جيل المثقفين الذين بدؤوا يدركون المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فنمت في رؤوسهم فكرة التمرد؛ لذلك كان يوسف هو الشخصية الوحيدة التي كانت لها مواقف خارج إطار حي (الكيت كات)، وبذلك فإنه ليس امتدادًا للشيخ حسني.

٢- أن المادة الأولية التي تستخدمها الرواية (وهي اللغة) أقدر على التعبير عن دقائق المعاني النفسية للشخصيات من المادة التي تستخدما السينما وهي الصورة؛ لذلك فإن فيلم (الكيت كات) لم يتمكن من نقل البنية العميقة لرواية (مالك الحزين)، على الرغم من أن لغة إبراهيم أصلان في الرواية ليست لغة شعرية شفافة، بل لغة عادية دارجة، فلا يستخدم فيها الاستعارات أو المجازات، ولا التضبيب الذي يؤخر المعاني ويشتت الدلالة، بل لغته تشبه أحاديث الناس في مجالسهم المعتادة. قد يقال: إن صورة واحدة قد تغني عن مئات الصفحات المكتوبة. وهذا حق إذا كان المراد هو مجرد النقل الحرفي لجزئيات الواقع، أما في مجال الأعمال الفنية التي تتجاوز أهدافها النقل الحرفي للوقائع فإن الكلمة الواحدة تخترق بنورها من حجب النفس ما لا تستطيعه مئات الصور، حتى في مثل هذا الأسلوب السهل الذي يستخدمه إبراهيم أصلان، وهناك وسائل كثيرة جدًا تملكها اللغة، وتعجز الصورة عن أدائها، من ذلك - مثلاً- أن إبراهيم أصلان يستخدم الأسلوب الحر غير المباشر في السرد، وفيه يمزج بطريقة خفية بين صوتين أو زاويتين للرؤية القولية (صوت السارد/المؤلف الضمني) الذي لا وجود له بين شخصيات الرواية، وإنما تظهر آثار رؤيته فقط، وصوت جماهير شعب (الكيت كات). وصوت جماهير الشعب هنا يتمثل

في التَّناص مع القوالب اللغوية الشعبية الجاهزة، وهياكل التراكيب التي تصنعها طبقة اجتماعية معينة، أو بيئة ثقافية خاصة، تجد فيه رائحتها وطرق تفكيرها وثقافتها، فلو أننا سمعنا عبارات، مثل: «بين البايع والشاري يفتح الله»، أو «الله الغني»، أو «يفك الخط»؛ فإننا سوف نستدعي صورة الطبقة الاجتماعية الشعبية بكل روائحها وملابسها وطرق تفكيرها من خلال رؤيتنا عنها، رغم أن الكلمات والجمل عربية فصيحة، فاللغة -كما يقول باختين- مثل الملابس المستعملة، تحتفظ بنوايا مستخدميها وزوايا رؤيتهم وروائحهم. والرواية عندما تستخدم هذه اللغة لا تستأصل هذه النوايا، بل توظفها، وتقيم معها حوارًا، وتقيم بين بعضها وبعضها الآخر حوارًا، وهذا ما لا تستطيعه السينما أو الشعر أو الدراما.

يوظف أصلان هذا المزج الصوتي في استحضار روائح المكان ممزوجة برؤيته هو، مثال ذلك قوله: «كان عبد الله القهوجي قد وافق - من باب توسيع الرزق والانبساط - أن يعمل (ناضورجيًا) لحساب الشيخ حسني»(٦)، وقوله: «ومهما كانت الظروف المادية لهذا الصديق، فإن القرش كان يجري في يد الشيخ حسني»(٧). فعبارتا «من باب توسيع الرزق»، و«القرش يجري في يد» مسكوكتان لغويتان، مقتبستان من كلام الناس في (الكيت كات) والمناطق الشعبية الفقيرة، جعلهما الكاتب مع أسلوب السرد التقليدي جديلة أسلوبية حية، يطلق عليها علماء الأسلوبيات مصطلح (الأسلوب الحر غير المباشر)، وهو نوع من الأسلوب لا يمكن تحقيقه في الفيلم؛ لأن عنصر الكلام في الفيلم يعتمد على الحوار فقط.

٣- أن جمهور الرواية أعلى ثقافة من جمهور السينما؛ ولذلك فإن المخرج وكاتب السيناريو يراعيان مستوى هذا الجمهور، ويعملان على زيادة إيرادات الشباك، فيجنحان إلى السطحية، ويبتعدان عن العمق والتعقيد إرضاءً للجمهور؛ لذلك نجد فيلم (الكيت كات) أقرب إلى الفكاهة والتسلية، بينما الرواية تميل إلى المأسوية، والعمق، والتعقيد، والرمز، والتعبير عن مأساة حقيقية، يعيشها بشر على حافة الحياة، ومهددون بالانقراض، وإذا كان هناك مشاهد مضحكة في الرواية فمن باب المثل الذي يقول: «شر البلية ما يضحك»؛ ولذلك فإن الفيلم حذف الجزء الذي يعد الإطار العام لقصة الرواية، وهو أن هناك (خواجة أجنبي) قدم بلاغًا إلى النيابة، يدَّعي أنه يملك جميع منطقة (الكيت كات)، وأنه يهدد جميع أهالي الحي بالطرد، كما تخلَّى تمامًا عن شخصية (قدري الإنجليزي)، الذي كان يعمل مع الإنجليز، ويحفظ مسرحيات شكسبير، ويوازن بين الشخصيات التي صنعها شكسبير والناس في حي (الكيت كات)، ويشارك في تمثيل مسرحية (عطيل)؛ لأن هذا لا يناسب جمهور السينما.

٤- أن جماهيرية السينما تغري السلطة السياسية باستخدامها في توجيه الرأي العام، ممثلة في الرقابة؛ لذلك نرى الفيلم يبتعد عمّا في الرواية من مشاهد انتقادية، فإبراهيم أصلان كان من جيل أمل دنقل ويحي الطاهر عبدالله، ممن كانوا يملكون ألسنة حدادًا في النقد، وخاصة بعد النكسة، من ثم وصفهم فاروق شوشة بـ«أصحاب الحراب المسننة»؛ لذلك فإن الفيلم اقتطع من الرواية جميع المشاهد التي تتحدث عن المظاهرات الشعبية والصدام مع الشرطة، وعن الإشارات الانتقادية عامة.

لكل ذلك لم يستطع الفيلم أن يعبر عما تقوله الرواية، ولم يرقَ إلى مستواها، لكن شخصية (الشيخ حسني) كانت استثناءً فريدًا من هذا الحكم، فقد كانت في فيلم (الكيت كات) أكثر إتقانًا وجمالاً منها في الرواية، إذ استطاع الفنان محمود عبدالعزيز أن يعبِّر عن كل جوانب نموذج (الشيخ حسني) بمهارة فائقة، من حيث اللغة الجسدية لحركات العميان عامة، والجوانب النفسية العميقة في شخصية (الشيخ حسني) خاصة، من ثم فإننا لا نتجاوز الصواب إذا قلنا:

إن السر في نجاح فيلم (الكيت كات)، ومن ثم شهرة رواية (مالك الحزين)، إنما يكمن في الدور المتميز الذي قام به محمود عبدالعزيز في تمثيل هذه الشخصية الفريدة، ولو أننا انتزعنا هذه الشخصية من الفيلم لما كان هناك فيلم اسمه (الكيت كات)، لكن لو انتزعناها من الرواية فيمكن تعويضها بشخصيات أخرى، وستظل الرواية رواية.

ملامح شخصية الشيخ حسني:

يرسم إبراهيم أصلان ملامح شخصية (الشيخ حسني) في الرواية بأنه أعمى، شَعْره خشن، يبقعه البياض، يرتدي جلبابًا قديمًا وسترة مفتوحة، طروب، يعزف الموسيقا. فعندما كان يسمع أغنية (الجندول) من (الراديو) في المقهى، يدق بقدم رجله على الأرض؛ ليضبط الإيقاع، لا يحظى بالتقدير من قبل الآخرين، بل هو الذي يفرض عليهم احترامه، وعندما كان يصفق بيديه في المقهى لا يهرع إليه (عبدالله القهوجي) كما يفعل مع سائر الزبائن، بل يتجاهله، لكن (الشيخ حسني) يقتنص فرصة مرور (عبدالله) أمامه، فيمسك بطرف مريلته، فيذهل (عبدالله) كيف عرف أنه يمر أمامه وهو أعمى!.

وهو محتال شديد الذكاء والفطنة، فهو يوهم العميان القادرين بأنه مبصر، ويستولي على أموالهم، أو يجمع باسمهم التبرعات، ويحتال على (المعلم رمضان)، فيسرق منه البرتقال أمام عينيه وهو لا يدري، حتى إن (المعلم رمضان) انصرف عنه مرة وهو يقول لنفسه: «إن (شيخ الكلب) هذا عبارة عن شيطان رجيم». ومع ذلك فهو خدوم، وطيب القلب، يعطي بعض العميان الفقراء من ماله الخاص رغم فقره، ويساعد البعض الآخر على إيجاد عمل، وهو ظريف، وحسن العشرة، محب للحياة والمرح والاستمتاع بملذات الحياة حتى آخر لحظة من حياته، يخلط الجد بالهزل، ويداري أخطاءه «بأن يقول أي كلام، ويسوق الهبل على الشيطنة».

هذه الملامح يصورها إبراهيم أصلان في الرواية بوسائل لغوية وأخرى غير لغوية، أما الوسائل اللغوية فهي:

١- التقارير السردية للحالات التي يمارس فيها (الشيخ حسني) نشاطه في الحي، مثل قوله: «ومع الوقت صار عبد الله يعرف عمله جيدًا، ويجيب وحده على بعض الأسئلة الضرورية، مثل: سن الزبون، وثيابه، أو ما قد يكون هناك من علامات بارزة، كان يفعل ذلك، ثم يبتعد إلى حين تاركًا كل شيء للشيخ حسني، الذي يتجه إلى الأعمى، ويضع نفسه في طريقه، يسأله عن مقصده، أو يأخذ بيده، ويعاونه على نزول الرصيف، ويتركه أثناء ذلك يعتقد أنه بصحبة رجل يرى»[٨]. أو قوله: «ولقد مرت عليهما أيام طيبة، كما مرت عليهما أيام كساد طويلة، سنوات بدت فيها الدنيا وكأنها خلت من العميان إلا الشيخ حسني نفسه»[٩].

٢- الوصف السردي القائم على ترجمة الحركات والمشاهد المرئية إلى لغة مسموعة، مثل قوله: «وما إن توقف الضرير تحت شجرة الكافور الكبيرة العالية حتى تلقاه الشيخ مفتوح الذراعين، وقد أدرك عماه، وسرعان ما أحضره إلى المقهى، وأوهمه أنه يرى»[١٠]، ومثل قوله في وصف حركات الجسد: «شب الشيخ على أصابع قدميه، وهمس في أذن الشيخ جنيد»[١١].

٣- الأسلوب غير المباشر في نقل الكلام، مثل قوله: «رفع الشيخ حسني يده أمام عينيه الخاليتين وهو يقول: أوعى تمد إيدك، افتح حجرك وانت قاعد عندك»[١٢].

٤- الذكريات، مثل قوله: «وابتسم الشيخ حسني عندما تذكر نفسه، وهو يمسك بها، ويجلس حتى وسطه في قلب الماء، وكيف راح يستغيث عمياني وينادي على المارة»[١٣].

٥- الحوار المباشر ، مثل قوله:

- أنا الشيخ حسني.

- الشيخ حسني مين؟

- الشيخ حسني ياخي.

- وبتعمل إيه عندك؟

- أبدًا أصلي كنت راكب عجلة ووقعت.

- عجلة؟ بتقول كنت راكب عجلة؟»[١٤].

أما الوسائل غير اللغوية فتتمثل في تصوير المواقف الغريبة التي يقوم بها (الشيخ حسني)، وتنشأ غرابته وطرافته من أنها تصدر ممن لا يتوقع أن يفعلها؛ لأنه لم يجر العرف ولا المنطق أن يقود أعمى أعمى آخر! أو يقود دراجة!، بالإضافة إلى ذلك فإنه يوهم الأعمى الآخر أنه مبصر، ولم يكن من المعتاد أن يغافل الأعمى مبصرًا ويغشه، بل العكس، عندئذ تتحقق المفارقة، إذ يصبح الأعمى مبصرًا، والمبصر أعمى، كما تأتي المفارقة في خروج الشيء من نقيض ما يتوقع أن يخرج منه، عن طريق سقطة يسيرة غير متعمدة، فعامل مكبر الصوت يغفل عن إغلاقه في آخر جنازة (عم مجاهد)، مما يجعل كلام (الشيخ حسني) يكشف المستور ويذيع كل الأسرار، ويفضح الجميع.

بكل هذه الأدوات اللغوية وغير اللغوية استطاع الكاتب أن يرسم صورة للشيخ حسني في ذهن القارئ، لكن الممثل محمود عبد العزير استطاع أن يضيف لهذه الشخصية أبعادًا لم يستطيع كاتب الرواية أن يدرك أبعادها، بل إن كاتب سيناريو الفيلم والمخرج مهما كانت توجيهاتهما دقيقة فلن تصنع ما صنعه محمود عبدالعزيز بتلقائية ومهارة وإتقان، فلو ظل الكاتب يصف ما ينبغي على الممثل أن يفعله بعينيه ورأسه؛ لكي يقلد حركة الأعمى في صفحات طويلة، فلن يصنع موقفًا للشيخ حسني يمكن أن يؤديه أكثر من ممثل بطريقة واحدة.

وهذا هو الإبداع الذي هو جوهر الفن؛ لأن الممثل شريك رئيس في صناعة الفيلم، ويستطيع بموهبته أن يستشعر دقائق شعورية لا يطالها الوصف الذهني، وهذا ليس خاصًا بالتمثيل فقط، بل بكل جوانب الفن والأدب، فالشاعر قد يستخدم نوع الاستعارة نفسها التي يستخدمها شاعر آخر، ومع ذلك تجدها عند أحدهما باردة سمجة، وعند الآخر متوهجة نابضة بالحيوية رغم أن هذه استعاره وهذه استعارة؛ لذلك نجد محمود عبدالعزيز وهو يصور حركة (الشيخ حسني) وهو يقود الدراجة البخارية، أو وهو يصف ما لم يشاهده وهو في السينما، كأنه هو الذي يعنيه الجاحظ بقوله: «تجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه لا تكاد تجد من الف أعمى واحدًا يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع جميع طُرَف حركات العميان في أعمى واحد».

ومما زاد من بروز دور شخصية (الشيخ حسني) في الفيلم أكثر منه في الرواية، أن حضورها في الفيلم مكثف وترتيب ظهورها مختلف، فالفيلم كله يحتوي خمسة وخمسين مشهدًا، منها أربعون مشهدًا تظهر فيها شخصية (الشيخ حسني)، وهذا ما لا نجده في الرواية، أما من حيث الترتيب فإننا نجد أن الرواية تبدأ بفقرة ينسبها الكاتب لـ(بول فاليري)، يقول فيها: «ياناثيل

أوصيك بالدقة لا بالوضوح»، ثم بمشهد (الكيت كات) بعد ليلة ماطرة، ابتلت منها الشوارع والبيوت، ثم بمشهد استيقاظ (يوسف النجار)، وإخبار أمه له بموت (عم مجاهد)، ثم بمشهد استرجاعي يصور (يوسف النجار) قبل أن ينام وهو عائد من رحلة صيد للسمك في شاطئ النيل، ثم تتوالى المشاهد، ولا يظهر (الشيخ حسني) إلا عرضًا ضمن الجالسين في المقهى في المشهد السابع أو الثامن.

بينما في الفيلم يظهر لنا صوت (الشيخ حسني) منذ اللحظة الأولى وهو يغني، ثم يظهر في المشهد الثالث وهو مع رفاقه وهم يتسامرون، ويتعاطون الحشيش ويحكي لهم (الشيخ حسني) السبب في عماه، بطريقة ماجنة، يخلطها بمغامراته المتخيلة والنكت الخارجة، ثم مشهد (الشيخ حسني) وهو يشتري الفول من (عم مجاهد) وهكذا، ويجعل كاتب السيناريو هذه المشاهد الثلاثة مجرد افتتاحية للتشويق؛ لأنه سوف يكررها بعد ذلك في سياق الأحداث، إذ يعود مرة أخرى فيبدأ القصة بالشيخ حسنى وأمه العجوز وابنه يوسف ومشكلتهم المالية المزمنة، ثم يبني مخرج الفيلم سائر المشاهد التالية على هذه الأزمة المالية، فيأتي بمشاهد تبين أسباب هذه الأزمة (وهي إدمان الشيخ حسني على تعاطي الحشيش، وحبه للموسيقى والغناء والاستمتاع بالحياة)، ثم إيجاد (الشيخ حسني) الحلول التي يراها مناسبة (وهي بيع البيت القديم الذي ورثه عن والده، والاحتيال على العميان وعلى المبصرين أيضًا) وينتهي الفيلم بالشيخ حسني أيضًا وهو يفضح الجميع.

وهكذا نجد الفيلم يصور شخصية (الشيخ حسني) على أنه بطل كوميدي في قصة مغامرات يشبه بطل المقامات، بينما الرواية نفسها بلا قصة وبلا أبطال، فهي تصور مجموعة من نثار البشر، عركتهم طاحونة الحياة، وتنتهي مصائرهم جميعًا إلى المجهول واللامعنى.

هكذا نرى (الشيخ حسني) في الرواية مجرد عنصر أو شيء في بنية مفككة، لا فارق فيها بين الشخصيات ومقاعد المقهى ومئذنة الجامع والبيوت القديمة الآيلة للسقوط؛ لأن إبراهيم أصلان كان متأثرًا بتيار الرواية الجديدة (رواية الأشياء) الذي انتشر بين الروائيين المصريين في هذه الفترة، وهي رواية ذات مقاصد فلسفية وجودية مولدة للانفعالات، أما في بنية الفيلم فهي شخصية رئيسة تقوم بدور البطل الذي يمارس سلسلة من المغامرات المضحكة والعجيبة؛ لأن بنية الفيلم بنية كوميدية، هدفها التسلية والترفيه وتفريغ الشحنات الانفعالية بواسطة الضحك.

الحواشي:

(١) المكارين: الذين يؤجرون دوابهم لنقل الناس والأمتعة.

(٢) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، د.ط (بيروت: دار إحياء العلوم، ١٩٩٣م)، ٧٨/١.

(٣) صحيفة (الأهرام)، ٢٧ أكتوبر سنة ١٩٨٨م.

(٤) صحيفة (المساء)، ٢٤ أكتوبر سنة ١٩٦٣م.

(٥) مجلة (الكواكب)، ديسمبر سنة ١٩٦٣م.

(٦) أصلان، إبراهيم: مالك الحزين (رواية)، مكتبة الأسرة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص١٧.

(٧) السابق، ص١٨.

(٨) نفسه، الصفحة نفسها.

(٩) نفسه، ص١٩.

(١٠) نفسه، الصفحة نفسها.

(١١) نفسه، ص٣١.

(١٢) نفسه، ص٢٢.

(١٣) نفسه، ص ٥٥.

(١٤) نفسه، ص٥٦.

د. بدر بن محمد الراشد - السعودية

عربية (الأفلام السينمائية)

إنّ لكل أمة مدىً في الاعتداد بالثقافة الحضارية التي تمتلكها، وإن لكل حضارة جسورًا تمتد عبر آفاقها المشدودة بأمراس الاتصال اللغوي، وأعذب تلك المرابط هي التحولات الاجتماعية التي تمور بوسائل ذلكم الاتصال، وهي -بلا شك- تستفز الصغير والكبير إلى عبورها ، وربما تجرّه إلى الإقامة فيها مضطرًا غير مختار.

وربما كانت اللغة العربية أقوى الأسلحة التي تغشى ثقافتنا العربية، وما من نزاع بين أهلها بأن العناية بالعربية تذكير بالهوية، وإيمان بالقضية، وتعزيزٌ للشجاعة، وتمديد للرابطة البشرية بين أهلها، ولئن كنا لم نصنع التقنية الحديثة فلا أرى أخذَلَ من أن نصنع بيانها وبلاغتها، ونحيي في عقولنا هذا السحر البياني الزاهي لعربيتنا ولقوميتنا، فإن العربية وبلاغتها من الجمال ما ينفث في النفوس، ويعبث بالقلوب بشوتها ونصوصها، ومن الحكمة ما تبعثه في نغمات الإدراك الأسرع والأقرب إلى تمثيل أفكارنا.

إننا حين نُعْنَى بلغتنا العربية نستشعر أمانة تحملناها، ودينًا نتقرب به إلى خالقنا، وهويةً نفخر بانتمائنا إليها، وقرآنًا اصطفى الله هذه اللغة وعاءً له، إنها لغة لكل يوم ، وترجمة لكل شادٍ للحق والخير والجمال.

وبالرغم من أن هذه اللغة الشريفة قد خُلِقَ لها بحوث ودراسات وأطروحات يَعِزُّ حَصْرُها، فإن ذلك لا يوازي قيمتها الدينية والتاريخية والثقافية، وأحسَبُ أنّ الإعلام عامة، و(الأفلام) خاصة قد عَزَّزَتْ فُشُوَّ كثير من الظواهر اللغوية التي استوقفت بعض المتخصصين، كالأغلاط اللغوية، وركاكة الأساليب، والصيغ المعلبة، والترجمة الحرفية البغيضة لكثير من العبارات الشائعة في اللغة المترجم منها.

ولعلي أقصر ذلك على أثر الأفلام الأعجمية المترجمة على لغتنا العربية -أما الأفلام العربية فلها حديث أطوَل- ولا سيما أننا في ظل بذور (السينما) في المملكة، التي يرجى منها أن تُطل بأفلام عُنِيَ فيها كثيرًا بالترجمة اللغوية الصحيحة، والاستعانة بالمتخصصين القُدَراء، وإن لَم يكونوا يعرفون اللغة الأعجمية، وليس ذلك عائقًا لظهور لغة الأفلام بالجمال المرتقب، وإنما تُترجَم لأولئك المتخصصين، ثم يصوغونها هم بلسان عربي مبين، خالٍ من ضعف التأليف، ورداءة السبك، وسوء المنقلب اللغوي، وأرى أن تُحمَّل الدور المنتجة لهذه الأفلامْ هذه الغاية النبيلة، وتُدْفَع إلى أن تستشعر قيمة هذا العمل الثقافي لوطننا العزيز، الذي هو مَأرِزُ اللغة العربية، ومَهْوَى شُداة الفصاحة.

وإن تعجب فعجبٌ إفادة أطفالنا من الأفلام (الكرتونية) المدبلجة في لغتهم العربية، واختزان كثير من مفرداتهم الجميلة عبر هذه الأفلام، وتسمع بعضهم ينطق كلمات ربما كانت أكبر من عمره اللغوي، على حين أننا نجد شبابنا تتحطم لغتهم جَرّاء تلك الترجمات الضعيفة التي سالت على كثير من أوقاتهم، وانساقت على عباراتهم، وغَرَّتهم بأن هذه هي العربية الفصيحة، ويزداد عجبك وحنقك حينما ترى بعض الضعف اللغوي والعبارات المترجمة البالية عن اللغات الأعجمية على وسائل الإعلام المقروء والمسموع والمرئي.